JÓZEF ŻUROWSKI

# SZTUKA PREHISTORYCZNA EUROPY

LWÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
1934

JÓZEF ŻUROWSKI

# SZTUKA PREHISTORYCZNA EUROPY

LWÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
1934

ODBITKA Z „HISTORJI SZTUKI“ T. I



Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE

# SZTUKA DYLUWJALNA
## (PALEOLIT)

### 1. ŚRODOWISKO I WARUNKI POWSTANIA, PODZIAŁ

Najdawniejsza, znana epoka kultury ludzkiej, paleolit, rozpoczyna się i trwa w ciągu dyluwjum, w okresie geologicznym, poprzedzającym obecny (aluwjum). Starsza połowa paleolitu (okresy: *Préchelléen, Cheléen, Acheuléen, Moustérien)* przypada na międzylodowe, ciepłe fazy dyluwjum i kończy się w początkach czwartej i ostatniej jego fazy zimnej. Kultury starszego paleolitu tworzą swe główne skupienie w Europie na obszarze Francji i w Afryce północnej i z wyjątkiem mustierskiej nie przekraczają Renu na wschód i Alp na północ. Człowiek ówczesny żył w stadjum prymitywnego łowiectwa. Dowodami faktycznemi jego istnienia są m. in. ślady ognisk i ucztowisk, narzędzia kamienne i zrazu rzadkie, od okresu zaś mustierskiego coraz częściej pojawiające się ludzkie szczątki kostne. Narzędziem przewodniem, najbardziej charakterystycznem dla starszego paleolitu jest ostrze ręczne, kształtu w przybliżeniu migdałowego, czasem do 20 cm. długiego, wykonane z buły krzemiennej przez stopniowe obtłukiwanie jej powierzchni. Było to narzędzie uniwersalne. Sposób wykonania tych narzędzi, ich kształt i proporcje, zwłaszcza aszelskie, łączą celowość wyrobu z wybitnem poczuciem symetrji i piękna formy. Jest też bardzo prawdopodobne, że znane już było wówczas barwienie ciała, tak jak to czynią historyczni prymitywi. Świadczyłyby o tem farby mineralne (ochra, rudka), znajdowane w stanowiskach staro-paleolitycznych. Pojawiające się tamże różne kolorowe kamyczki dowodzą, być może, również, razem ze współczesnemi analogjami, znajomości także i innych ozdób ruchomych (pióra, zęby, muszle itp.). Te same analogje nie wykluczają wreszcie możliwości istnienia w starszym paleolicie jakichś przejawów sztuki plastycznej w materjałach, które uległy zniszczeniu (np. drzewo). Pozytywnych jednak dowodów istnienia sztuki plastycznej w starszym paleolicie nie posiadamy.

Zachowały się one dopiero począwszy od młodszego paleolitu (okresy: *Aurignacien, Solutréen, Magdalénien)*. Stadjum kulturowe ówczesnego człowieka nie zmieniło się wprawdzie, jest on bowiem w dalszym ciągu łowcą prymitywnym, istnieje jednak szereg głębokich różnic pomiędzy starszym paleolitem a młodszą jego połową. Zimna, ostatnia fala lodowa stwarza przedewszystkiem nowe warunki zewnętrzne. Miejsce bardziej prymitywnej rasy neandertalskiej, którą znamy dość dokładnie z okresu mustierskiego, zajmują obecnie nowe rasy ludzkie z Crô-Magnon na czele. Zmienia się zasadniczo technika obróbki kamienia, a obok niego kość i róg wchodzą teraz w użycie jako surowiec do wykonywania różnych wyrobów. W grobach okresu orynjackiego, a więc już z początkiem młodszego paleolitu, pojawiają się ozdoby z zębów zwierzęcych itp. oraz z muszli, nawet z egzotycznych, rzadkich okazów. Ozdoby te spotykamy dokoła szyi, na ramionach i w okolicy bioder. Człowiek ówczesny zamieszkuje głównie jaskinie i stąd pochodzą wykopaliska tego czasu. Tu dochowały się też najważniejsze zabytki sztuki, najstarsze, jakie znają dzieje ludzkości. Sztuka ta kwitnie w czasach, które nie pozostawiły po sobie historji pisanej, i w tem znaczeniu (Kühn) jest prymitywna. Jest też ona prawie jedynym dowodem, jedyną spuścizną kultury duchowej pierwotnego człowieka.

Człowiek młodszego paleolitu zamieszkuje obszar Europy znacznie szerszy od poprzedniego. Liczne jego ślady pozostały zwłaszcza w całej Europie środkowej wraz z Polską oraz na obszarze Rosji. Zabytki sztuki na tym obszarze należą do dwóch geograficznie a zarazem stylistycznie oddzielnych prowincyj: franko-kantabryjskiej i wschodnio-hiszpańskiej.

## 2. STYL FRANKO-KANTABRYJSKI

Zabytki stylu franko-kantabryjskiego występują głównie w dwóch skupieniach, a to we Francji (środkowej i południowej, przeważnie w dolinie Dordogne i Vezery) i w północnej Hiszpanji (Kantabrja). Sporadycznie pojawiają się one jeszcze w Anglji i w Belgji oraz w całej, szeroko pojętej, środkowej Europie (Niemcy, Szwajcarja, północne Włochy, Morawy, Węgry i Polska) aż po Rosję południową.

Zabytki tego stylu obejmują sztukę ścienną jaskiniową, znaną właściwie tylko z obszaru Francji i Hiszpanji, oraz sztukę ruchomą, drobne przedmioty sztuki, rozpowszechnione na całym wspomnianym obszarze Europy. We Francji do najbogatszych i najważniej-

szych, przeważnie jaskiniowych, należą m. in. następujące stanowiska: Brassempouy, les Combarelles, Font de Gaume, Laugerie-Basse, la Madeleine, Montespan, Niaux, Trois-Frères, Tuc d'Audoubert i w. w. in. W Hiszpanji najważniejszych zabytków franko-kantabryjskiej sztuki dostarczyła jaskinia Altamira, la Passiega, Pindal, la Pileta i in.

Odnalezienie pierwszego okazu sztuki ruchomej franko-kantabryjskiej nastąpiło przypadkowo w r. 1840. Nie poznano się jednak na nim i dopiero od r. 1860 (Lartet) datują się celowe poszukiwania, wielkie odkrycia i pierwsze systematyczne opracowanie materjałów (Piette, 1907). Także pierwsze odkrycie ściennej sztuki jaskiniowej (Altamira, 1875) i następne były niemal do końca XIX stulecia lekceważone. Wówczas to dopiero poznano się na nich, od początku zaś XX w. zaczynają się badania także i na tem polu (Breuil, Obermaier).

Na ogólną sumę około pół tysiąca odkrytych stanowisk młodszego paleolitu na wyżej wspomnianym obszarze Europy mniej więcej ich trzecia część zawiera zabytki sztuki franko-kantabryjskiej. Wprawdzie niektóre z tych stanowisk przyniosły zaledwie pojedyncze okazy, lecz inne natomiast, i to nierzadko, od 100—300, tak, że ogólna suma znanych do tej pory zabytków obliczana jest na wiele tysięcy objektów. Ilość stanowisk, zawierających zabytki sztuki, w porównaniu z ogólną ilością stanowisk młodszego paleolitu wskazuje przeto, że nie wszyscy łowcy mamutów i rena uprawiali sztukę. Fakt zaś, że w niektórych stanowiskach zabytki sztuki występują szczególnie licznie, dowodzi, razem z wynikami badań lokalnych i stylistyczno-porównawczych, istnienia specjalnych środowisk, a nawet jakby szkół lokalnych, w których sztukę ze szczególnem zamiłowaniem uprawiano, *ateliers*, których cenione produkty rozchodziły się pomiędzy ludnością.

Wyniki badań nad sztuką paleolityczną opierają się na ogromnym materjale porównawczym. Nie odrazu też, lecz zwolna w ciągu lat dziesiątków, po zastosowaniu wielu metod badawczych, zgodzono się dopiero powszechnie na dyluwjalny wiek tej sztuki. Okazało się bowiem (Altamira, Castillo, Gargas, la Mouthe, Niaux, Teyjat i in.), że wejścia do szeregu jaskiń, w których znalazły się zabytki sztuki, zawaliły się w całości lub w części, czasem nawet jeszcze w paleolicie lub w późniejszych czasach przedhistorycznych, tak, że dostępy do nich były niemożliwe i zostały na nowo odkryte dopiero w czasach nam współczesnych. Zabytki sztuki ruchomej zostały zaś wielokrotnie odkopane w głębokich i nienaruszonych nigdy warstwach

kulturowych jaskiń. Także zabytki sztuki ściennej były pozasłaniane albo przez narosłe w ciągu wieków i wysoko sięgające warstwy kulturowe, albo też przez pokłady nacieków skalnych, z pod których dopiero trzeba je było wydostawać. Rzadko też kiedy zabytki sztuki ściennej występują pojedynczo. Zazwyczaj działo się tak, że na tych samych ścianach, na których ryły i malowały jedne pokolenia mieszkańców jaskini, kreśliły także następne generacje, skutkiem czego starsze dzieła sztuki zostały poprzesłaniane przez późniejsze. Działo się to często kilkakrotnie, tak, że dziś dopiero po bardzo dokładnem i żmudnem rozdzieleniu zarysów i treści poszczególnych przedstawień figuralnych można odróżnić starsze ich pokłady od młodszych i najmłodszych. Sztuka ścienna i jej drobne przedmioty posiadają wreszcie jeden i ten sam charakter i treść.

Na dyluwjalne pochodzenie sztuki franko-kantabryjskiej wskazują także jej tematy. Są niemi bowiem zwierzęta, w pierwszym rzędzie te, które żyły w epoce dyluwjalnej. Najczęściej wyobrażano bizony, konie dzikie, mamuty, nosorożce włochate, reny a także wiele jeszcze innych zwierząt, będących do dziś dnia przedmiotem łowów w strefie umiarkowanej (np. jeleń). Oprócz tych zwierząt wyobrażano dość często ptaki i ryby, rzadziej węże i chrząszcze, jeszcze rzadziej rośliny i, rzecz dziwna, wyjątkowo człowieka. Znany jest również ornament.

Myśliwy dyluwjalny uprawiał różnorodne działy sztuki. Sztuka ścienna jaskiniowa zna mianowicie ryt, malarstwo i płaskorzeźbę. Wymiary wyobrażanych figur wynoszą zazwyczaj kilkadziesiąt cm, dochodzą jednak nierzadko do $1\frac{1}{2}$ m i nieco wyżej, a tylko wyjątkowo jeszcze wyżej, 2 do 3 m. Istnieją jednakowoż także minimalne rozmiary wyobrażeń figuralnych, takie, jakie zazwyczaj stosuje sztuka ruchoma. W tysiące okazów liczą się również wyroby z kości i rogu oraz z mniej twardych rodzajów kamienia. W materjałach tych rzeźbiono pełno, wypukło i płasko oraz ryto na nich w ogromnej skali odmian. Zasób przyrządów i farb przedstawiał się bardzo skromnie. Ryto na ścianach jaskiń zarówno jak i na kości różnorodnemi rylcami krzemiennemi, płaskorzeźby zaś wykuwano w ścianie najpierw zgrubsza masywnemi kilofami kamiennemi, poczem poprawiano i artystycznie wykończano je małemi, ostremi narzędziami oraz wygładzano ich powierzchnie. Malowano tylko na sucho. Farb używano przedewszystkiem mineralnych, łatwo dostępnych, jak ochra, rudka i mangany. Dla większej trwałości zaprawiano je tłuszczami i żywicą, a następnie nakładano na ścianę jaskini wprost lub też rozcierano i rozrabiano wodą, malując sa-

mym palcem lub prymitywnemi pendzlami z włósia itp. Farby te stosownie mieszane dawały różne odmiany barw żółtych, czerwonych i bronzowych. Białą farbę uzyskiwano z wapienia, kredy i gipsu, czarną z węgla drzewnego. Barwy: zielona i niebieska, były nieznane.

Zabytki sztuki ściennej, zwłaszcza malowidła, dochowały się w przeważnej ilości jaskiń w znacznej, dochodzącej czasem do kilkuset metrów, odległości od wejścia. Wyjątek stanowią te jaskinie, do których dostęp niszczycielskich działań atmosferycznych został przerwany skutkiem zawalenia się wejścia. W tak odległych częściach jaskini musiała zawsze panować głęboka ciemność. Rozpraszało ją, choć może niezawsze, światło łuczyw lub tłuszczu, palonego w lampkach kamiennych. Anonimowi artyści pracowali zatem pociemku lub napół ciemno. Natomiast zabytki sztuki ruchomej występują najczęściej w warstwach namuliskowych przednich partyj jaskiń.

Do szeregu danych, świadczących o istnieniu sztuki plastycznej w dyluwjum, przyłącza się wreszcie analiza stylistyczna. Posługując się obok swych własnych metod także badaniem uwarstwień starszych i młodszych utworów na ścianach jaskiń, wykazała mianowicie analiza stylistyczna, że sztuka paleolityczna nie powstała odrazu, spontanicznie, jak początkowo sądzono, lecz w drodze powolnego rozwoju i długotrwałych, celowych usiłowań. Droga zaś ta jest jedyna, jaką znają dzieje ludzkości. Anonimowi twórcy sztuki paleolitycznej nie posiadali bowiem żadnych absolutnie wzorów ani tradycji artystycznej, jaką w mniejszym lub większym stopniu musiały przecież mieć późniejsze społeczności ludzkie.

Najstarsze zabytki franko-kantabryjskiej sztuki plastycznej pochodzą mniej więcej ze średniego okresu *orynjackiego* (ok. 30000 przed Nar. Chr.). Wyprzedzają je bezpośrednio próby naśladowania pazurów, które zwierzęta pozostawiały na ścianach jaskiń. Ryto więc obok nich i podobne do nich znaki paznokciem, kością lub ostrą krawędzią kamienia. Również wyrazem chęci naśladownictwa śladów stóp i tropów zwierzęcych są, być może, odciski stóp ludzkich, dochowane w miękkiej glinie chodników jaskiń oraz sylwety rąk, odciskane negatywnie, rzadziej malowane pozytywnie, na ścianach jaskiniowych przy użyciu farby czerwonej (ochra) lub czarnej.

Nie są to jednak jeszcze objawy sztuki, lecz tylko zarodki, z których ona miała się rozwinąć. Przypuszczenie to nasuwa się zwłaszcza wtedy, gdy sylwety rąk lub odciski samych kciuków powtarzają się systematycznie obok siebie, tworząc czasem celowe, jak się zdaje, kompozycje, raz nawet jakgdyby girlandę (Gargas). Znaj-

dują się zaś owe pierwociny zawsze w najstarszych warstwach malowideł. Prócz takich to, raczej mechanicznych objawów naśladownictwa, ryto w miękkich, glinianych ścianach jaskiń końcem palca, a w twardszych paznokciem lub jakimś przedmiotem różne fantastyczne linje. Linje te zataczają koła, spirale, meandry lub też przecinają się bezmyślnie, jakgdyby były wykonane dla zabawki. Równocześnie zdobywano i sprawność techniczną i starano się naśladować widziane w naturze postacie zwierząt. Z syntezy zaś tych dwóch momentów powstają początki sztuki (Luquet). Zczasem więc owe pozornie bezmyślne kreślenia zaczynają się ożywiać przez stopniowe dodawanie im członów na podobieństwo nóg lub głowy, wogóle poszczególnych części ciała, zrazu nieudolnie i niekształtnie, później coraz to wyraźniej i podobniej do rzeczywistych postaci zwierzęcych. Wówczas nie ulega wątpliwości, że stoimy wobec początków sztuki paleolitycznej (Breuil, Obermaier: faza I). Wyzyskiwano także różne takie nierówności ściany skalnej, które przypominały jakąś część figury zwierzęcej, np. głowę lub tułów. Wczuwano się w ten kształt przypadkowy i uzupełniano go, dodając przez dorycie lub domalowanie brakujące człony. Metodę tę stosowano zresztą także i później, nawet wtedy, gdy sztuka paleolityczna osiągnęła znaczny stopień rozwoju. Szukano zatem początkowo jakgdyby pomacku, obierano różne drogi, dochodząc ostatecznie po nieudolnych początkach (Gargas, la Pileta, Altamira, Hornos de la Peña itd.) do pożądanych wyników: zaczęto stwarzać realne postacie zwierząt.

Tak tedy z owych pierwszych prób i mozolnych usiłowań w dolnym i średnim okresie orynjackim, a właściwie w przejściu z dolnego w średni, powstaje zwolna i w niektórych tylko jaskiniach sztuka paleolityczna. Już też w ciągu okresu orynjackiego rozwija się sztuka we wszystkich tych najważniejszych działach, które zna paleolit. Wszystkie owe gałęzie przenika jeden i ten sam kierunek artystyczny, to samo nastawienie i sposób widzenia, to samo dążenie, jeden i ten sam styl. Ryty i malowidła skalne, zarówno jak i różne gatunki rzeźb są więc wyłącznie konturowe. Jest to najważniejsza cecha stylowa tego okresu. W sztuce okresu orynjackiego panuje styl linearny (Kühn).

R y t i m a l a r s t w o rozwijają się równolegle od pierwszej chwili zjawienia się. Zwierzęta wyobrażano zawsze w profilu, zrazu nawet tylko z tą parą nóg i tym jednym rogiem, uchem lub okiem (płaskie i bez wyrazu), które widziano, patrząc zboku i nie zdając sobie zupełnie sprawy nawet z najprostszych zasad perspektywy. Postaciom zwierząt brak jest zatem zupełnie rozbudowania w głąb,

brak im perspektywy, powietrza. Wyobrażano je stojące, w bezruchu i całe razem z głową w jednej tylko płaszczyźnie. Linja obwodowa najstarszych figur zwierzęcych jest w rytach ostra i głęboka, a czy malowany, czy też ryty, jest kontur zawsze, przez całą swą długość, jednako grubo prowadzony. Twardy i prosty, nie uwydatnia on plastyki danego zwierzęcia; jest jednolicie nieprzerywany, szczelnie zamyka całą postać wokoło. Zwolna i w miarę zaznajamiania się z zagadnieniami perspektywy widzimy zwierzęta ze wszystkiemi czterema odnóżami, drugiem uchem i rogiem. Wyobrażenia te, ograniczające się jednak jeszcze długo do samego tylko konturu, bez zaznaczenia na powierzchni ciała muskułów i jakichkolwiek członów, nie znają cieniowania. Błędne są także jeszcze częstokroć proporcje ciała.

Postęp odbywa się nieznacznie. Nie brak widocznych prób i usiłowań, zmagań się z techniką. Kontur zaczyna się zczasem giąć, staje się płynniejszy, lżejszy, wyjątkowo także przerywany, skutkiem czego przedstawienie danego zwierzęcia staje się żywsze (Breuil, Obermaier: faza II). W malowidłach kontur poszerzano i farbę zakładano niekiedy także coraz dalej na powierzchnię obrazu, dawniej niezamalowywaną. Jest to początek powszechnych później sylwet jednobarwnych (monochromji). Farbę stosowano początkowo żółtą, później czerwoną. Kontur jest też czasem nie ciągły, lecz punktowany, wyjątkowo także prowadzony podwójnym kolorem, równocześnie czerwonym i czarnym. Zwolna zjawia się również dążenie i udatne próby oddawania trójwymiarowości (Gargas, Arcy-sur-Cure, la Grèze). Nogi zwierząt, przedstawiane w perspektywie, robią wrażenie ruchu. Na powierzchni zjawiają się zaznaczenia muskułów i innych partyj ciała, jednak tylko najkonieczniejszych szczegółów. Proporcje ciała są teraz poprawne. W okresie orynjackim górnym, a zwłaszcza przy jego końcu, ryto już i malowano na ścianach lub na sklepieniach jaskiń figury zwierząt, będące zupełnie wiernemi obrazami wzorów, widzianych w naturze. Stylizacja, na zachodzie nieznana, pojawia się wyjątkowo na obszarze wpływów wschodniego kręgu kultury paleolitycznej (fig. 8). Ideałem twórcy jest bowiem obraz jak najbardziej zgodny z naturą.

Postacie zwierząt ryto nietylko w dużych rozmiarach na ścianach jaskiń, ale także i mniejsze ich podobizny, na płytce miękkiego kamienia, na kawałku kości lub rogu, lecz w tym samym, co tamte, charakterze. Zarówno jednak wyobrażenia tego rodzaju, jak też wogóle sporządzanie przedmiotów d r o b n e j  s z t u k i rozwinęło się dopiero właściwie w okresie magdaleńskim.

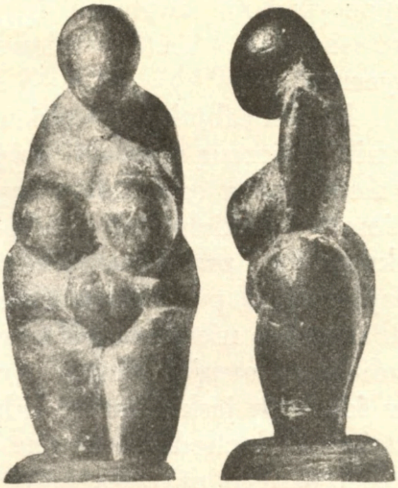

1. Kobieta z rogiem. Reljef z Laussel

Okres orynjacki zna jednak rzeźbę i to zarówno drobną, jak i dużą. Najważniejsze są głębokie ryty i płaskorzeźby z Laussel (6 sztuk), pochodzące z górnej orynjackiej warstwy, wykonane na dużych blokach skalnych. Wysokość ich dochodzi do 46 cm. Dwie z nich wyobrażają nagie figury kobiece, trzymające w ręku róg (fig. 1), jedna nagą postać męską, jeszcze inna, jak się zdaje, *coitus*. Stosownie do ducha sztuki orynjackiej także i w rzeźbie najsilniejszy akcent spoczywa na konturze; o jego wydobycie chodziło przedewszystkiem twórcy. Równocześnie jednak, choć nie we wszystkich rzeźbach i nie w równym stopniu, widoczne jest już dążenie do przedstawienia plastyki powierzchni ciała. Rzeźbiarz wydobywa z niego głębokiemi zarysami tylko niektóre, lecz zato najważniejsze przednie części (piersi, biodra, brzuch), zachowując naogół sylwetowość postaci jako całości.

Szczyt swego rozwoju osiąga sztuka orynjacka w rzeźbie pełnej. Temat jej, rzecz szczególna, niemal nie powraca już więcej później, a jest nim nie postać zwierzęca, lecz ludzka, z małemi wyjątkami znowu kobieca. Są to figurki, wykonane najczęściej z kości słoniowej, czasem z miękkich rodzajów kamienia (słoniniec, wapień, raz nawet serpentyn i in.), statuetki, znane dotychczas w ilości nieco ponad 30 sztuk. Pochodzą one przeważnie z górnego orynjaku. Wymiary ich nieduże, ok. 5—10 cm, wyjątkowo większe (Lespugue wys. 14,7; Savignano s. P. 22,5 cm). Geograficzny zasiąg tych figurek jest dość znaczny. Zajmuje on obszar od południowej Francji (Brassempouy, Lespugne, Péchialet) i północnych Włoch (Mentona (fig. 2), Savignano sul Panàro), przez Belgję (Trou Magrite) i Niemcy (Moguncja), Austrję (Willendorf) i Morawy (Pekárna, Předmost, Vistonicé Dolne) do południowej Rosji (Kostienki).

Wszystkie figurki są skomponowane na tych samych zasadach: silny kontur i silnie obrysowane przednie części ciała. Szczegóły postaci są zawsze zaniedbane na korzyść wrażenia całości sylwety. Jest ona jasna, przejrzysta w swej elementarnej strukturze. Przedstawiano

kobietę znowu stojącą w bezruchu, nagą, bardzo realistycznie (fig. 2). I tutaj, podobnie jak w rzeźbach z Laussel, wydobyte są przednie części ciała i większe jego wypukłości, tylko znacznie silniej, niż tam, jak na to pozwalała pełna rzeźba. Kompozycja skupia się dookoła frontowej części ciała; cel zaś swój osiąga skrajnie i to zarówno wprost, jak też pośrednio, przez zaniedbanie innych partyj figury ludzkiej. Twórca rezygnuje więc z kształtów rzeczywistych i kosztem proporcyj, przez przesadne wydobycie bioder, piersi, brzucha, pośladków, przez celowe i wyłączne uwydatnienie, uwypuklenie ich, nawet przez nadmierne zaznaczenie znamion seksualnych,ześrodkowywuje uwagę widza na przedniej części ciała (fig. 2). Tu skupiają się wszystkie wysiłki techniczne, kompozycyjne i treści. Boczny widok jest z małemi wyjątkami (Lespugue, Mentona) negatywny, kontur rozerwany, kompozycja wogóle zaniedbana. Głowy statuetek są traktowane tylko jako kształt ogólny, z wykluczeniem portretowości twarzy, a zatem nieindywidualnie, z reguły nawet bez uwidocznienia poszczególnych części twarzy; co najwyżej zaznaczano włosy (fryzurę) na głowie (Brassempouy, Willendorf). Odnóża są przedstawiane jako człony zmarniałe; góra i dół postaci są zatem celowo upośledzane kosztem przodu torsu. Są to tylko symetrycznie odpowiadające sobie, naprzeciwlegle ustawione człony (fig. 2), kompozycyjnie niezbędne, lecz zresztą grają one rolę zupełnie podrzędną; mają uwydatnić tylko jeszcze bardziej właściwe znaczenie przodu torsu. Celowość ta nas nie dziwi, ponieważ figurki owe, to idole lub fetysze, złączone z kultem płodności. W kształtach zaś rzeźbionych postaci kobiecych wyraża się raczej ówczesny ideał piękności, aniżeli realizm rasowy.



2. Figurka kobieca w słonińcu z Mentony

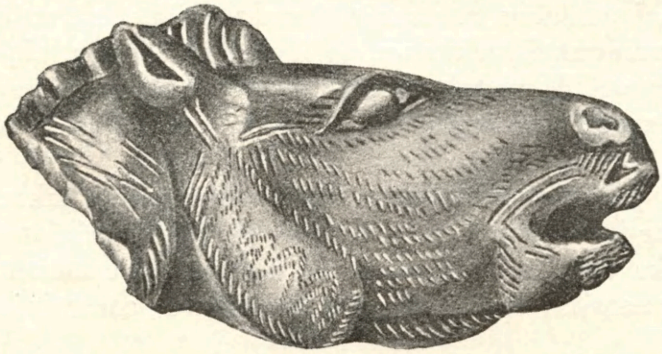
Podobnie zatem, jak i inne dziedziny sztuki orynjackiej, także i pełna rzeźba pojęta jest dwuwymiarowo; twórca widzi rzeźbioną przez się figurę tylko w jednej płaszczyźnie: z frontu. Postaciom brak jest ruchu, dynamiki; komponowane są osiowo, centralnie i statycznie.

Wogóle cała sztuka orynjacka jest linearna; główny akcent

spoczywa na konturze i sylwecie. To główne, jak już wyżej powiedziano, cechy stylowe pierwszego okresu sztuki paleolitycznej.

Liczba zabytków sztuki orynjackiej nie jest duża w porównaniu z nieprzejrzaną wprost ilością *magdaleńskich*. W okresie tym sztuka paleolityczna osiągnęła szczyt swego rozwoju, choć i wówczas poziom wszystkich dzieł sztuki nie jest jednakowy. Sztukę magdaleńską zajmują przedewszystkiem zwierzęta. Ryto je i malowano w dalszym ciągu, ponadto rzeźbiono na ścianach jaskiń. Wyzyskiwano mianowicie nietylko, jak dawniej, skalne nierówności, dorysowując lub domalowując niektóre części postaci, ale wykonywano także w ścianach jaskiń mniej lub więcej wypukłe reljefy i całe fryzy zwierząt, dochodzące czasem swemi wymiarami do naturalnej wielkości danego zwierzęcia; powlekano je następnie niekiedy farbą (Cap Blanc). Wykonywano nawet pełne figury zwierząt w dużych rozmiarach. Najbardziej znana jest para bizonów (65 i 63 cm długości), rzeźbiona w glinie w jaskini Tuc d'Audoubert, i 5 pełnych rzeźb z Montespan.

Na tysiące okazów liczą się teraz przedmioty drobnej sztuki, ale nie wolnej, lecz stosowanej, na przedmiotach codziennego użytku; zabytki prawdziwego nieraz przemysłu artystycznego (fig. 3). Rzeźbiono, wycinano w rozmaitych odmianach oraz rysowano w kości i w rogu, kombinując ze sobą różne techniki i uzupełniając je nawzajem. Są to przeważnie rękojeści broni (sztyletów, dzid i oszczepów) lub ozdobne części różnych przyrządów, najczęściej lasek czarodziejskich, może oznak władzy *(bâton de commandement)*. Na największą uwagę zasługują okazy, których wykonanie przedstawiało trudność ze względu na szczupłość miejsca i skrępowanie materjałem, na okrągłą lub owalną zazwyczaj formę rogu, w którym rzeźbiono. Pomimo to zdumiewają owe okazy umiejętnością wyzyskania rodzaju materjału i nierówności jego powierzchni oraz pomysłowem wkomponowaniem pożądanej figury w posiadany materjał. Także w drobnej sztuce stosowano bar-

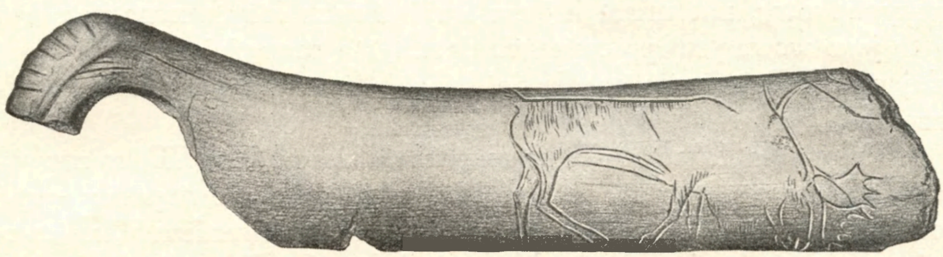


3. Głowa konika rzeźbiona w rogu rena z Mas d'Azil

wienie powierzchni rzeźbionej. W młodszym magdalenie rzeźba zanika, a na pierwszy plan wysuwa się rysunek na płaskiej kości lub kamieniu (łupek, wapień), przy końcu zaś tego okresu zaprzestano wogóle interesować się przemysłem artystycznym.

Sztuka we wszystkich swych działach przechodzi jeszcze w okresie magdaleńskim przez kilka stopni rozwojowych, według Breuila i Obermaiera przez trzy fazy (III—V), odpowiadające trzem poziomom okresu magdaleńskiego: dolnemu, średniemu i górnemu. Podziału tego nie można zbytnio schematyzować, gdyż zarówno rysunek konturowy, jak i płaski reljef, charakterystyczny głównie dla okresu orynjackiego, spotykamy jeszcze w okresie magdaleńskim.

Ewolucję sztuki można najlepiej śledzić w rycie i w malarstwie. W rycie zaczyna się więc dalszy rozwój od tego, że kontur obrazów przestaje być zamknięty, a linja jego, ryta zrazu jeszcze dość głęboko (faza III), zczasem coraz płyciej i delikatniej, jest wreszcie bardzo płytka i wprawną ręką prowadzona (faza IV). Twórcy nie zależy już teraz tak bardzo na konturze. Jest on często przerywany, ukazuje się i znika naprzemian, jest lekki, giętki, płynny i swobodny. Poszczególne części ciała i muskuły widzimy obecnie stale uwidocznione, choć czasem zaledwie tylko kilkoma kreskami, lecz zato anatomicznie poprawnie zastosowanemi. Cały rysunek wogóle bywa wykonywany niewielką ilością linij, ale zasadniczych (fig. 4). Celem artysty jest bowiem przedstawienie całości zjawiska. Aby zaś cel ten osiągnąć, rysuje on szczegóły (oczy, uszy, rogi, odnóża i tp.) nie drobiazgowo, lecz pobieżnie. Szczegół posiada teraz wartość tylko o tyle, o ile jest cechą charakterystyczną dla oddania (fig. 4) całości. Obraz zyskuje następnie coraz bardziej na plastyce, a podnosi ją coraz częściej i trafniej stosowane cieniowanie i szrafowanie (już w fazie III), też niewieloma, lecz ze zrozumieniem umieszczonemi kreskami. Wogóle, linją jako taką posługiwano się nietylko do obrysowania postaci, lecz stoi ona coraz częściej



4. Pasący się ren. Rysunek na kości z Thaingen

w służbie światłocienia. Podczas gdy poprzednio twórca, obrysowując dokładnie cały obraz dookoła, odczuwał go niejako jakby dotykalnie, teraz widzi go w optycznem złudzeniu. Proporcje kształtów są z reguły wprost świetnie oddane (faza III), pomimo, że postacie zwierząt w końcu rozwoju rytu (faza IV) bywają nawet bardzo małe. Jak bardzo zaś zależało na wiernem oddaniu zwierzęcia, świadczą wymownie następujące fakty: w warstwach namulisk jaskiniowych, odpowiadających tej samej fazie, z której pochodzą dane ryty ścienne lub malowidła, znalazły się projekty, rysowane na kamieniu lub na kości, szkice i identyczne pierwowzory tych samych obrazów, które później ryto lub malowano na ścianie jaskini w dużym wymiarze. Znane są także szkice poszczególnych części ciała, półpostaci, lub samych tylko głów, rogów i zadów. Próbowano rękę i oko, wprawiając się przez częste powtarzanie tego samego tematu, zanim wykonano obraz w ostatecznej redakcji. Dadzą się wyróżnić nawet szkoły, które uprawiały pewien dział sztuki i kształciły się w nim oraz posiadały swoją manierę.

Sztuka magdaleńska celuje przedewszystkiem w m a l a r s t w i e. I nietylko, że dział ten osiągnął w tym okresie (środkowy *magdalénien)* szczyt swego rozwoju, lecz wogóle sztuka paleolityczna wyraziła się najdoskonalej w ściennem malarstwie jaskiniowem.

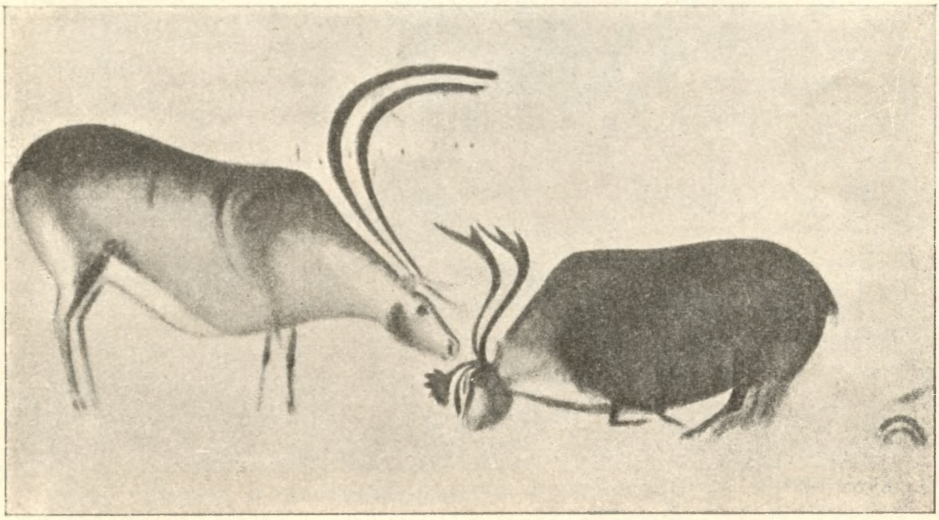
Aby osiągnąć taki wysoki stopień w malarstwie, musiano przedewszystkiem opanować środki techniczne. Powiększano skalę odcieni istniejących (3—4) kolorów podstawowych, tonując je przez wzajemne mieszanie i dodawanie wody, uzyskując w ten sposób nieprawdopodobnie wielką ilość odmian półtonowych, od jasnych (żółty, pomarańczowy i jasno-czerwony) do ciemnych i czarnych. Najczęściej występuje kolor czerwony i bronzowy.

Przenikają malarstwo te same główne zasady, co i ryt, a więc rozluźnienie konturu i nieznana poprzednio swoboda linij. Twórca nie skupia teraz uwagi wyłącznie na konturze, który staje się zatem przypadkowy, natomiast istotna treść obrazu leży wewnątrz niego i tę jego wewnętrzną powierzchnię artysta rozmaicie formuje, oddając jednak zawsze możliwie wiernie naturalne kształty zwierzęcia.

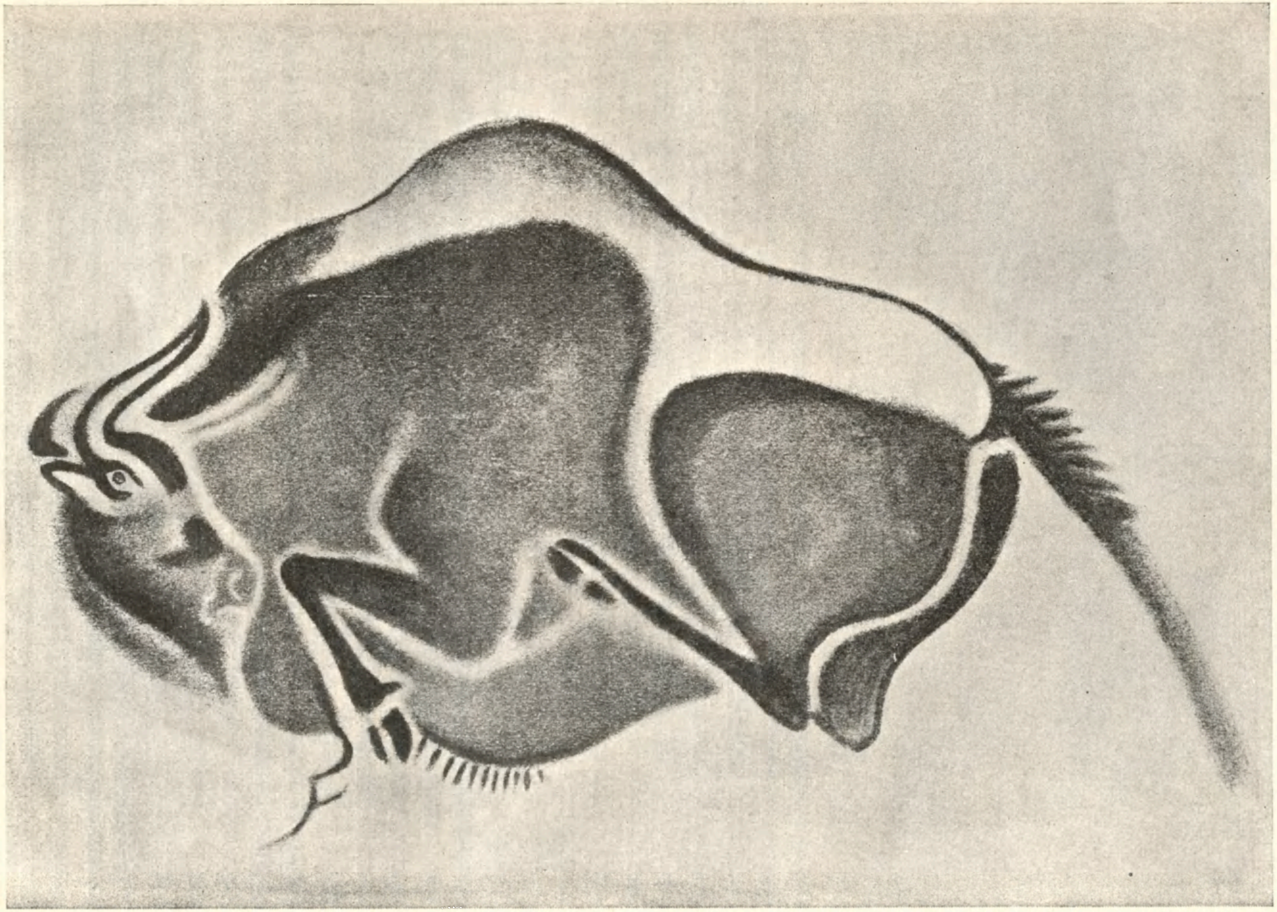
Malowidła dolnego okresu magdaleńskiego (faza III) są zazwyczaj czarno malowane, jednak nie całe, gdyż wewnętrzna część obrazu jest wypełniana innemi kolorami i cieniowaniem. Cieniowanie uskutecznia się przez nakładanie lub zeskrobywanie farby, zależnie od potrzeby wywołania danego efektu, który też niejedno-

krotnie zdumiewająco świetnie uzyskiwano. Ten sposób malowania zarzucono jednak w ciągu średniego okresu magdaleńskiego (faza IV) i zastąpiono go malowidłami jednobarwnemi. Obrazy monochromiczne są mniej żywe od poprzednich i oznaczają nawet pewnego rodzaju cofnięcie się w malarstwie. Była to jednak tylko jedna z prób szukania nowych sposobów malowania. Inny sposób, zmierzający do wydobycia plastyki ciała, jej złudzenia, polegał na zapunktowaniu powierzchni (Marsoulas, Cabrerets), sposób niezwykle oryginalny, przypominający pomysły nowoczesnego malarstwa. Kierunek, który się jednak ustalił i który wspaniale rozwinięto, polegał na zastosowaniu obrazów wielobarwnych (faza IV). Malowano je już do końca (faza V). Przez umiejętne zastosowanie walorów poszczególnych barw, przez wzajemne przeciwstawianie kolorów ciemnych jasnym, uzyskiwano obrazy polichromiczne, odznaczające się znakomitą plastyką. Osiągnięto szczyt malarstwa paleolitycznego (fig. 6).

Wogóle artysta magdaleński rysuje i maluje nie jak orynjacki w jednej płaszczyźnie i nie w dwóch, lecz w trzech wymiarach. Obraz jego nie jest zatem płaski, jak poprzednio, lecz plastyczny. Całe ciało zwierzęcia jest dokładnie przemodelowane, czuje się jego *volumen*, skórę, sierść i włosy (Lourdes, figurka konia). Muskuły zwierząt są giętkie i rysowane w r u c h u, a zwiększa go jeszcze bardziej zastosowanie farby. Są one oddane zazwyczaj w umiarkowanem napięciu; całe zwierzę znajduje się w swobodnym ruchu, tak, jak je człowiek widział, podpatrując z ukrycia. Widzimy więc



5. Pasące się reny. Polichromiczne malowidło skalne z Font de Gaume



6. Bizon odpoczywający. Polichromiczne malowidło skalne z Altamira

zwierzęta z głową w dół pochyloną i jedną nogą naprzód wysuniętą, zupełnie tak, jak się one zachowują w chwili, kiedy się pasą (fig. 5), lub też gdy ryczą, wznosząc łeb do góry. Niekiedy widzimy je w spoczynku (fig. 6), innym razem lekko poruszające się, w swobodnym biegu, rzadziej w pędzie ucieczki, a wyjątkowo tylko w ruchu tak gwałtownym, jak trafiony strzałą niewidzialnego myśliwego, zwalający się z nóg i ginący bizon: znane malowidło polichromiczne z jaskini Altamira. W przeciwieństwie do orynjackich obrazy magdaleńskie posiadają zatem w sobie życie.

Rysowano i malowano w przestrzeni. Znajomość perspektywy, ukształtowanie w głąb pozwala na oddawanie skrótów, przecięć i zwrotów ciała (fig. 6). Wyobrażano więc zwierzęta w chwili, gdy zwracają łby nietylko na boki w dowolnych kierunkach (fig. 6), lecz umiano przedstawić nawet iluzjonistyczne patrzenie w głąb, gdyż widzimy je z głowami zupełnie wstecz odwróconemi. Są to wprawdzie sceny wyjątkowe, lecz widocznie umiejętność przedstawienia ich była nieobca paleolitycznemu artyście tak samo, jak rysowanie zwierząt *en face*, *par derrière* i *en trois quarts*. Znany jest nawet skrót, wyobrażający zwierzę z lotu ptaka. Nieobojętne jest teraz również umieszczenie danego malowidła; liczono się z wrażeniem, które ono będzie robić na widzu z pewnego punktu. Malowano więc niejednokrotnie, bacząc na wybór miejsca (Font de Gaume). Zważono zatem na stosunek malowidła do otoczenia i w tem znaczeniu można mówić nawet o malarstwie monumentalnem.

Styl franko-kantabryjski zna tylko wyobrażenia pojedynczych zwierząt. Przedstawienia grupowe (sceny) właściwie nie istnieją, gdyż nawet niektóre możliwe ich wypadki są sporne (fig. 5). Istnieją jedynie wyobrażenia zwierząt, kroczących za sobą lub obok siebie. Natomiast niezwykle ciekawe są próby przedstawienia zwierząt, postępujących w masie, widzianej perspektywicznie (Teyjat, Chaffaud). Rozwiązanie tego problemu w duchu, zbliżonym do nowoczesnego impresjonizmu, polegało na dokładniejszem przedstawianiu tylko kilku pierwszych zwierząt i ostatniego w szeregu, a środkowe postacie obrazu zaznaczano jedynie kreskami, powtarzającemi się rytmicznie. Nie zna natomiast zupełnie styl franko-kantabryjski pejzażu, nawet jako tła. Wyjątkowo zaznaczana bywa jedynie trawa, na której pasie się zwierzę.

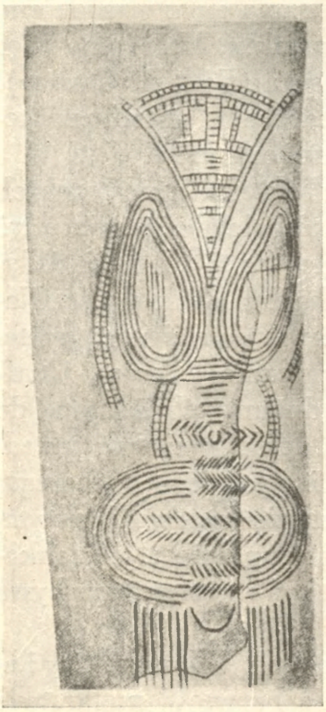
Artyści magdaleńscy obeznani są znakomicie z walorami światłocienia i umieją stosować natężenie barw. W malarstwie jasne plamy konstrastują zatem z ciemnemi; w rysunku te same efekty świetlne wywoływane są linearnie, przez cieniowanie i szra-



7. Ornamentowana pałeczka kościana z jaskini maszyckiej koło Ojcowa

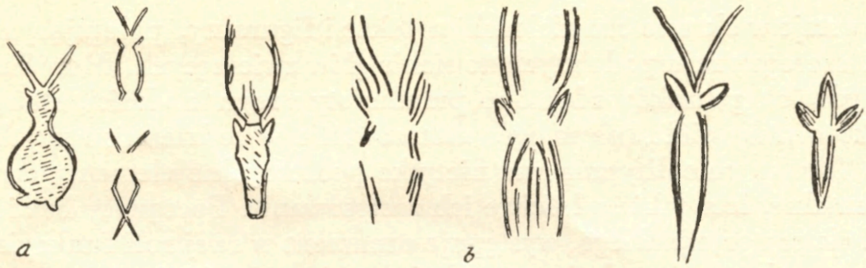
fowanie. Z początkiem okresu orynjackiego farba była czemś przypadkowem, stosowano ją zależnie od materjału, który w danej chwili posiadano pod ręką. Później starano się malować całe zwierzę w jego kolorze naturalnym, wreszcie barwa przestaje być wartością stałą, a o wyborze jej rozstrzyga chwilowe wrażenie świetlne. Widzimy więc jedną i tę samą postać zwierzęcą, malowaną różnemi tonami i półtonami, przechodzącemi w inne odcienie miękko i delikatnie. Maluje się nawet dany objekt w tym kolorze, w jakim on w pewnej chwili przy danem oświetleniu i stanie powietrza wydawał się widzowi. Światło opanowuje kolor, pod jego wpływem staje się on migocący i niespokojny.

Sztuka magdaleńska wyraziła się więc w formie malarskiej w przeciwieństwie do poprzedniej linearnej. Pomiędzy obydwoma biegunami istnieje cała skala stopni, pozwalająca śledzić przejście jednej formy w drugą.



8. Stylizowana postać kobiety na zębie mamuta z Předmost

Sztuka paleolityczna, zdobywszy w ten sposób w formie malarskiej najdalsze, możliwe dla siebie granice naturalizmu, spełniła swoje zadanie, osiągnęła cel, do którego dążyła. Z tą też chwilą, mniej więcej od końca średniego magdalenu, daje się zauważyć zmiana tendencji, rozpoczyna się stopniowy odwrót, tak, jak i postęp nie odbywał się nagle. W malarstwie zaczyna się od rozkładu farby na drobne części (zapunktowywanie powierzchni), o czem powyżej była już mowa. Rysunki i malowidła stają się na nowo konturowe, lecz znać w nich ogromną pewność ręki, łatwość i swobodę linji. Nie jest to zatem nawrót do stadjum orynjackiego, opanowanie formy jest bowiem ogromne. Zczasem rysunek upraszcza się jednak coraz bardziej, staje się pojedynczy i prosty w środkach oddania; modelunek ciała redukowano do minimum, zarzucając go wkońcu zupełnie. Zagadnienia przestrzeni, światła i ruchu

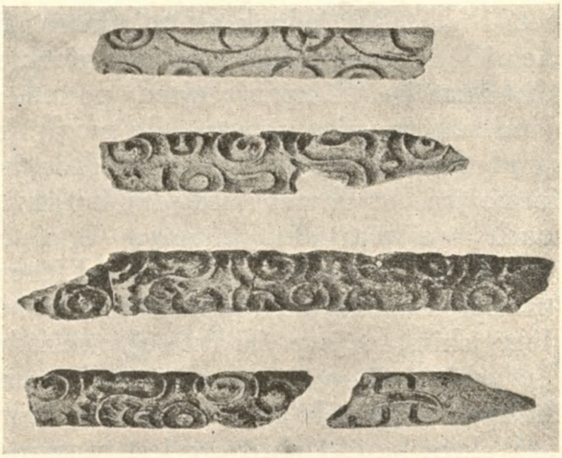


9. Ewolucja w stylizacji figury zwierzęcej

znikają. Zwolna następuje zupełny odwrót od formy malarskiej. Przeradza się ona znowu w linearną, lecz w nowym zupełnie duchu.

Przy końcu magdalenu rysunek staje się coraz bardziej pobieżny i konwencjonalny. Z tego właśnie stadjum sztuki znamy z Polski, z jaskini maszyckiej koło Ojcowa, grawury, wykonane na kościach zwierzęcych (fig. 7). Ostatecznie linje sztywnieją tak dalece, że obrazy zwierząt tracą zupełnie swe życie. Ów proces stylizacji, wyjątkowo znany już dawniej (fig. 8), trwa nieustannie jeszcze w epipaleolicie, a staje się on tak silny, że doprowadza wkońcu (okres azylski) do powstania szeregu geometrycznych znaków. Zestawione obok siebie dadzą się one niejednokrotnie wydedukować z postaci ludzkiej lub zwierzęcej, zależnie od kierunku schematyzacji, którą dany wzór objął (fig. 9).

Niezależnie od owych pochodnych naturalizmu pojawia się, począwszy już od średniego orynjaku, o r n a m e n t geometryczny. Do okresu magdaleńskiego reprezentują go prawie wyłącznie zwykłe punkty i kreski, łączone w grupy i dopiero później wzrasta zasób elementów. W okresie magdaleńskim znane są nietylko różne kombinacje punktów, kresek prostych, ukośnych i giętych (falistych), trójkątów, rombów, kół pojedynczych i koncentrycznych, lecz obok nich pojawia się nawet spirala (fig. 10) i meander. Są to wszystko motywy nietechnicznego pochodzenia. Obok ornamentu geometrycznego



10. Kości ornamentowane z Lespugue

powstaje w okresie magdaleńskim także i figuralny, polegający np. na szeregowaniu podobnych do siebie głów zwierzęcych. Motywami obydwóch gatunków zdobiono przedmioty z rogu lub kości, służące jako ozdoby ciała lub mające zastosowanie w codziennym użytku.

Sztuka paleolityczna zna nietylko poszczególne elementy ornamentalne, lecz także właściwe ich zastosowanie. Począwszy bowiem od okresu orynjackiego, występuje ornament w swej roli funkcyjnej w stosunku do przedmiotu, na którym się pojawia, i z nim razem przez cały czas trwania sztuki paleolitycznej tworzy zawsze całość nierozerwalną. W okresie orynjackim pojawia się ornament tylko na brzegu, ogranicza się jedynie do podkreślenia konturu, w okresie zaś magdaleńskim wkracza już na powierzchnię danego przedmiotu i opanowuje go nawet przez czas pewien. Można też powiedzieć o ornamencie paleolitycznym, podobnie jak o całej ówczesnej sztuce, że i on posiada w okresie orynjackim charakter linearny, w magdaleńskim zaś malarski (efekty światłocieniowe), że i on także wkońcu kostnieje i powraca do formy linearnej.

## 3. STYL WSCHODNIO-HISZPAŃSKI

Kultura orynjacka była najprawdopodobniej południowego pochodzenia. Ludność, która w szeregu prądów niosła tę kulturę z północnej Afryki, przebywała najpierw obszar Hiszpanji, a następnie dopiero przedzierała się przez góry Kantabryjskie i przez Pireneje, zdążając dalej na północ. Zrozumiałe są przeto ślady kultury orynjackiej w Hiszpanji, nie dziwią nas malowidła jaskiniowe na południowym progu półwyspu Iberyjskiego, na Maderze (la Pileta i in.). Gdy jednak ostatnia zimna faza dyluwjum skuła potężnemi lodowcami także łańcuchy górskie, leżące na granicy pomiędzy Francją i Hiszpanją, wtedy powstała pomiędzy obydwoma krajami barjera nieprzebyta. Nie mogły już więcej przedostawać się prądy kulturowe, płynące z południa, ustała również komunikacja, istniejąca dotychczas pomiędzy krajami, leżącemi po obydwu stronach owej naturalnej zapory. Odcięta od swych źródeł kultura orynjacka rozwija się na północ od Pirenejów z zapasów sił dawniej tu nagromadzonych, a wiemy już, jak świetnie. Inaczej na półwyspie Iberyjskim, w jego środkowej, wschodniej i południowej stronie. Związki z północną Afryką trwały tam nieprzerwanie, w wyniku których rozwinęła się przemożnie kultura kapska (Gafsa). Starszy okres kapski zbliżony jest czasowo i kulturowo do orynjaku, młodsza natomiast jego połowa, współczesna mniej więcej z okre-

sami solutrejskim i magdaleńskim, różni się szeregiem cech specyficznych od kultur właściwych tym okresom. Kultura kapska zna jednak także sztukę, choć rozwija ją nieco odmiennie; stwarza w swem łonie inny styl, zwany wschodnio-hiszpańskim.

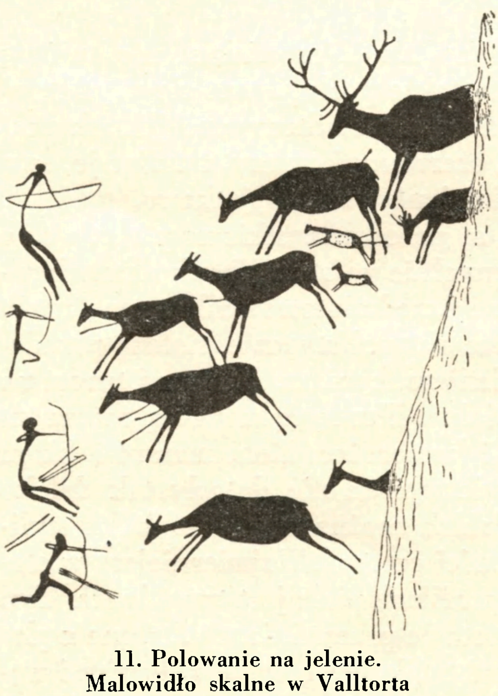
Zabytki stylu wschodnio-hiszpańskiego, to prawie wyłącznie malowidła, zachowane na ścianach płytkich nisz skalnych, rozsianych licznie we wschodniej i w południowej części półwyspu Iberyjskiego. Wystawione na działanie wpływów atmosferycznych, zachowały się owe malowidła znacznie gorzej od franko-kantabryjskich, dochowanych zazwyczaj głęboko w jaskiniach. Odkrycie tych malowideł datuje się dopiero od początku stulecia (Cabré, 1903). Znamy je do tej pory z około 30-tu miejscowości, posiadających niejednokrotnie szereg stanowisk. Do najważniejszych należą: Alpera, Cogul, Minateda i wąwóz Valltorta (15 nisz). Główna zasługa w badaniach przypada znowu Breuilowi i Obermaierowi. Uczeni ci dowiedli również, że malowidła wschodnio-hiszpańskie pochodzą z dyluwjum. Świadczy o tem m. in. treść przedstawień, wskazująca na wyłącznie myśliwski tryb życia wykonawców malowideł, brak zaś zupełnie pokojowych scen ze zwierzętami domowemi, charakterystycznych dla rolników i pasterzy. Na paleolityczny wiek wskazują zarówno szczegóły, dotyczące typu rasowego wyobrażanych postaci ludzkich, ich stroje i broń oraz fauna, jak też wreszcie sama analiza stylistyczna.

Technicznie malowidła wschodnio - hiszpańskie nie różnią się od franko-kantabryjskich. I tu także posługiwano się prymitywnemi narzędziami i sposobami malowania. Stosowano jednak prawie wyłącznie tylko dwa kolory, czerwony i czarny, tonując je, lecz rzadko, w odcieniach. Farby białej używano wyjątkowo.

Malowano z w i e r z ę t a, a przedewszystkiem p o s t a c i e l u d z k i e, nieznane prawie zupełnie w stylu franko-kantabryjskim, poza ograniczoną czasowo i przedmiotowo małą grupą rzeźb orynjackich. Zwierzęta, malowane naturalistycznie, należą przedewszystkiem do fauny leśnej, z jeleniem, koniem, dzikiem i turem na czele, a więc znowu gatunki jadalne. Faunę dyluwjalną reprezentuje hemion, nosorożec, gemza i koziorożec. Ren, mamut i bizon są natomiast nieznane, gdyż zwierzęta te nie dotarły tak daleko na południe. W postaciach ludzkich można wyróżnić kilka stylistycznie różnych typów (conajmniej cztery). Najwierniejszy w stosunku do natury i poprawny w profilach ciała jest typ Alpera. Typ cestosomatyczny reprezentują postacie przesadnie wydłużone z głową dyskoidalną, z szeroką, niemal trójkątną piersią, z długim i wą-

skim tułowiem oraz z długiemi silnie zbudowanemi nogami. Figury ludzkie typu pachypodalnego posiadają ciała krótkie, głowy wielkie i profilowane, tułowia krótkie i wąskie, oraz nogi nadmiernie grube. Ostatni typ nematomorficzny redukuje swe postacie do wąskich linij, a przez silną stylizację pozbawia je wrażenia istot żywych (fig. 11—12).

Zwierzęta i ludzi malowano nietylko pojedynczo, lecz także w oddzielnych i mieszanych grupach. Jedne i drugie postacie tworzą zazwyczaj sceny, celowo i z zamiłowaniem komponowane, pełne ruchu i życia. Treścią tych scen są przedewszystkiem polowania (fig. 11), tropy zwierząt, ściganie i strzelanie, bitwy i walki łuczników (fig. 12), czasem tańce i inne sceny z życia ówczesnego, wyjątkowo np. miodobranie (fig. 13). Sceny powyższe odbywają się w ruchu niejednokrotnie bardzo gwałtownym (fig. 12). Ludzie spieszą się i czynią nagłe zwroty, naciągają łuki i padają, działają w ogromnem, nawet przesadnem podnieceniu, najwidoczniej z wielkiem natężeniem sił i przy dużem niewątpliwie napięciu muskułów. Zwierzęta pędzą z wzniesionemi lub spuszczonemi łbami, zwracają członki zupełnie swobodnie. Widzimy owe postacie w skrótach nader odważnych, ale rysunkowo częstokroć nieuzasadnionych. Wszystko to bowiem odbywa się kosztem perspektywy, której nie znano. Malowano zatem tylko w płaszczyźnie, w dwu wymiarach. Ciała są niemodelowane i nierozbudowane w głąb. Nie szukano plastyki, przeciwnie jak w stylu franko-kantabryjskim. Postacie ludzkie i zwierzęce, to sylwety zazwyczaj jednokolorowe, o których formie mówią jedynie kontury. Barwy, cieniowanie i światło, posiadające tak wielkie znaczenie w stylu franko - kantabryjskim, są tu nieznane lub grają rolę podrzędną i w niektórych tylko fazach rozwoju stylu.



11. Polowanie na jelenie.
Malowidło skalne w Valltorta

R u c h, k o m p o z y c j a i r y t m są zatem główną cechą tego stylu. Dla celów tych, dla uzyskania całości,



12. Scena z bitwy. Malowidło skalne z Galeria del Roble

artysta rezygnuje niejednokrotnie z prawdy formalnej, dopuszcza nawet nienaturalne zwroty, jeżeli wymaga tego kompozycja. Nie chodzi mu też ani o indywidualność postaci, ani o szczegóły członków, gdyż te mają być podporządkowane całości. Twarze są przeto z małemi wyjątkami nawet niezaznaczone; o portretowości niema mowy. Malowano jednak niektóre szczegóły stroju, broń, ozdoby ciała i fryzury.

Podobnie jak styl franko-kantabryjski, także i omawiany można śledzić od pierwszych, nieudolnych początków przez okresy poszukiwania, rozwoju i świetności aż do fazy zmanierowania, schematyzacji i upadku tego naturalistycznego kierunku. Breuil i Obermaier rozróżniają przeto następujących 6 faz stylowych:

1 faza. Kultura kapska starsza I (okres orynjacki). Postacie małych rozmiarów wykonane są nieudolnie i błędnie. Obok figur, malowanych naturalistycznie, pojawiają się także linearne z tendencją do schematyzacji.



13. Miodobranie.
Malowidło skalne z Cuevas de la Araña

2 faza. Kultura kapska starsza II (okres orynjacki). Figury są wykonane poprawniej i malowane jednobarwnie oraz rzadziej linearnie. Kierunek naturalistyczny ustala się.

3 faza. Kultura kapska młodsza I (*solutréen* i starszy *magdalénien*). Początkowo zjawiają się postacie w całości zamalowywane, lecz jednobarwne, stylistycznie i technicznie dobrze wykonane, później także rysunki konturowe z powierzchnią, wypełnioną częściowo szerokiemi pasami (szrafowanie).

4 faza. Kultura kapska młodsza II (średni *magdalénien*). Monochromja panuje w ciągu dalszym, częściowo także z tonowanem cieniowaniem.

5 faza. Kultura kapska młodsza III (młodszy *magdalénien*). Malowidła częściowo wielobarwne i polichromiczne.

6 faza. Koniec kultury kapskiej (początek epipaleolitu). Zupełny upadek naturalizmu. Upraszczanie ciała do niewielu linij, celem uzyskania efektu ruchu i malowanie zawsze tylko w jednej płaszczyznie, doprowadza do schematyzacji postaci ludzkich, do znaków obrazkowych, podobnych do istniejących w stylu franko-kantabryjskim.

Pomimo wielkich różnic, istniejących pomiędzy obydwoma stylami, nie dadzą się jednak zaprzeczyć pewne wspólne, łączące je cechy. W gruncie rzeczy bowiem obydwie kultury, zarówno orynjacka, jak i kapska, jako pochodzące z północnej Afryki, były początkowo blisko ze sobą spokrewnione i dopiero później nastąpił długotrwały rozłam, który spowodował oddzielny rozwój obydwu grup. Prócz tego w początkach i przy końcu trwania obydwu stylów (po ustąpie-

niu lodowca z łańcuchów górskich) obydwa style oddziaływały bezpośrednio na siebie.

Obydwa style dążą więc w pierwszym rzędzie do naturalizmu. Treść ich obrazów jest zaczerpnięta z życia dyluwjalnego łowcy; tu i tam widzimy zwierzęta pasące się, uciekające i ginące. Obydwu manierom chodzi o oddanie rzeczywistości, chwilowej prawdy i codziennego przeżycia myśliwego. Obydwa style uznają barwne malowidła na ścianach skalnych i szukają, choć odmiennemi środkami, wyrazu dla życia i ruchu. Gdy bowiem styl franko-kantabryjski posługuje się bogactwem kolorów oraz światłocieniem i jest obznajomiony z zasadami perspektywy, styl wschodnio-hiszpański oddaje bezpośrednio ruch formalny i komponuje sceny, pełne opowiadającej i kipiącej życiem treści (fig. 12). Podobnie wreszcie, jak w stylu franko-kantabryjskim, można także i we wschodnio-hiszpańskim (Kühn) rozróżnić trzy następujące po sobie sposoby ujęcia formy: linearną, malarską i linearną powrotną. Obydwa style kończą swój rozwój schematycznemi figurami, silnie się nawzajem przypominającemi. Nie zna jednak styl wschodnio-hiszpański rzeźby i przemysłu artystycznego, a ryt pojawia się tam tylko wyjątkowo. Nieznany jest również ornament.

Styl franko-kantabryjski i wschodnio-hiszpański wyczerpują całokształt sztuki paleolitycznej, ale tylko w Europie. W związku z niemi należy tu wspomnieć, że w północnej Afryce istnieje najprawdopodobniej już w paleolicie pokrewny styl, którego utwory pochodzą z obszaru Sahary i Atlasu. Styl ten związany jest także z kulturą kapską i stoi najprawdopodobniej w związku genetycznym z dwoma stylami europejskiemi, być może nawet do pewnego stopnia jako ich pierwotne źródło. W stylu północno-afrykańskim występują znowu w pierwszym rzędzie zwierzęta oraz rzadsze figury ludzkie. Postacie te są malowane lub ryte naturalistycznie, pojedynczo jak również w grupach i znowu na ścianach skalnych. Styl ten trwa prawie wyłącznie przy konturze, lecz (Kühn) i on także ma swą fazę linearną, malarską i linearną wtórną. Byłby to m. in. jeszcze jeden dowód wspólnego paleolitycznego wieku wszystkich trzech stylów, ich genetycznego związku i późniejszych relacyj.

## 4. ŹRÓDŁA SZTUKI PALEOLITYCZNEJ I POGLĄDY NA JEJ ISTOTĘ

Główną pobudką dla twórczości artystycznej łowców dyluwjalnych, w szczególności zaś dla naturalistycznego kierunku sztuki paleolitycznej, dla jej realizmu, była rozpowszechniona wówczas magja myśliwska. Stosownie do jej zasad pomiędzy zwierzęciem, względnie człowiekiem, przedstawionym w obrazie, a tym, którego chciano zabić, istnieje ścisła relacja, może nawet tożsamość. Przy pomocy praktyki magji zyskiwano nad żywą istotą moc czarodziejską, ułatwiającą łowy lub walkę. Tem się więc tłumaczy, że na obrazach obydwu stylów widzimy częstokroć strzały nadlatujące lub tkwiące w ciałach zwierząt, w rzeźbach zaś franko-kantabryjskich widnieją nawet otwory, mające oznaczać rany, zadane *anticipando*. Na magiczne zamiary w stylu franko-kantabryjskim wskazuje umieszczanie obrazów w specjalnie do tego celu wybieranych jaskiniach i na pewnych w ich obrębie położonych punktach, nie nadających się w zupełności do zamieszkania, najwidoczniej w specjalnie protegowanych miejscach kultu. W miejscach owych zachowały się także niekiedy w miękkiej glinie dna jaskini odciski stóp, ślady tańców obrzędowych. Naodwrót zaś w jaskiniach zamieszkiwanych nie spotykamy częstokroć żadnych dzieł sztuki. Z pośród innych dowodów należy jeszcze wymienić istniejące w stylu franko-kantabryjskim różne przedstawienia antropomorficzne i ludzi w maskach zwierzęcych. Ważny jest także sam fakt spokojnego (styl franko-kantabryjski) z reguły zachowania się wyobrażanych zwierząt, gdyż właśnie o to chodziło, by dane zwierzę magicznie zatrzymać, by ruch jego chociażby tylko *in effigie* nie utrudniał łowów. W obydwu stylach wyobrażano przeważnie zwierzęta jadalne, a zatem te, na upolowaniu których specjalnie zależało ze względów praktycznych. Na magiczne pobudki, w szczególności w stylu wschodnio-hiszpańskim, wskazuje m. in. wyolbrzymianie figur ludzkich w stosunku do zwierzęcych i nadawanie im wogóle, zwłaszcza zaś w pewnych scenach, roli dominującej. Dowodzi tego także sposób malowania nóg, przesadnie silnych, niezbędnych w pościgu; reprodukowanie szczegółów stroju, mających znaczenie amuletów i t. p. Wpływ magji uwidacznia się także w sposobie traktowania figur nieprzyjaciół. np. ucieczki ich lub zabijania *in effigie* i t. p. Zdobienie w stylu franko-kantabryjskim przedmiotów codziennego użytku (amulety), zwłaszcza broni i t. p., znajduje również wytłumaczenie w źródłach

magji, owej podstawie światopoglądu człowieka, stojącego na poziomie dyluwjalnego łowiectwa.

Motywów magji nie należy jednak przeceniać i działania pobudek czysto artystycznych w zupełności nie można wykluczać. Istnienia ich nie da się zaprzeczyć, widoczne są one bowiem w obydwu stylach w trosce o formę i w jej ustawicznym rozwoju. Ponadto, przez ogromną ilość gorszych (przeważnie) i lepszych dzieł sztuki przebija się stale główna tendencja artystyczna, wyrażająca się przecież ostatecznie najlepiej w arcydziełach, choć stosunkowo rzadkich. Niezależnie od jakichkolwiekbądź praktycznych celów, działających przy powstawaniu tych utworów, przebija w nich wszystkich radość tworzenia i estetycznego przeżywania formy.

Spoglądając wstecz na sztukę paleolityczną, stwierdzamy, że prawie przez cały czas swego trwania dąży ona do jak najbardziej zgodnego z naturą oddania obrazu, odznacza się realizmem przedstawianej treści. Riegl, Conze, Volkelt i Schmarsow nazywają zatem tę sztukę naturalistyczną w przeciwieństwie do geometryzmu, zarysowującego się przy końcu paleolitu i panującego w następnych epokach przedhistorycznych. Pierwszy z tych kierunków nazwano także wczuciowym (Worringer), fizjoplastycznym (Verworn), ostatnio także s e n z o r y c z n y m (Kühn), w przeciwieństwie do abstrakcyjnego, ideoplastycznego lub imaginacyjnego.

## SZTUKA PODYLUWJALNA

### (MŁODSZA EPOKA KAMIENNA, EPOKI BRONZU I ŻELAZA)

### 1. ŚRODOWISKO I CHARAKTER OGÓLNY

Cofnięcie się lodowca w okolice podbiegunowe wpłynęło zasadniczo na zmianę klimatu, fauny i flory; zwolna zaczęły się one upadabniać do dzisiejszego stanu. Wśród nowych warunków naturalnych człowiek korzystał w dalszym ciągu z darów przyrody, których nie przestał zdobywać jako myśliwy, łowca lub zbieracz, staje się jednak, począwszy od młodszej epoki kamiennej, po raz pierwszy rolnikiem i hodowcą zwierząt domowych. Także i jaskinie bywają jeszcze w dalszym ciągu zamieszkiwane, w niektórych okresach czasów pre- i protohistorycznych nawet dość intensywnie, ale zdobyczą nową jest mieszkanie sztuczne. Z nomady staje się człowiek stałym osadnikiem. Mieszkańcy osad zajmują się powszechnie tkactwem, a znane już dawniej surowce naturalne, drzewo, kamień, kość i róg widzimy spożytkowane coraz szlachetniej. Najlepszym wyrazem

postępu są narzędzia kamienne, które nauczono się szlifować, polerować i wiercić w nich otwory na styliska. W neolicie, po raz pierwszy w dziejach kultury ludzkiej, stwarza człowiek swe wyroby z amorficznego materjału, buduje z gliny naczynia, lepiąc je niemal do początków ery Chrystusowej w ręku bez użycia koła garncarskiego. W przeciwieństwie do działalności człowieka epoki dyluwjalnej, który korzystał ze wszystkich darów otaczającej go przyrody wyłącznie w drodze destrukcyjnej, stwierdzamy zatem począwszy od neolitu także jego konstrukcyjną, twórczą pracę. Z nastaniem pierwszej epoki metali stapiano z miedzi i cyny nieznany w przyrodzie bronz i zaznajomiono się z wyrobem szkła. Przedmioty z bronzu były odlewane, przy końcu także czasem kute, żelazne tylko kute. Ustalenie się nowych surowców wpływało każdorazowo na zmianę i rozwój form oraz na techniczny postęp metaloplastyki, posiadało także dla sztuki epokowe znaczenie.

Podyluwjalna sztuka Europy jest podobnie jak przeddyluwjalna jedną wielką organiczną całością stylową, zupełnie jednak odrębną, inną od poprzedniej. W przeciwieństwie bowiem do senzoryzmu, który tak świetnie rozwinął się w paleolicie, jest ta sztuka i m a g i n a c y j n ą, jest wyrazem woli artystycznej zupełnie odmiennej od poprzednio panującej; objektywizuje się przeto w innej formie, abstrakcyjno-dekoracyjnej. Podobnie jak dyluwjalna, także i ona rozwija się konsekwentnie poprzez tysiąclecia epok pre- i protohistorycznej Europy. W ciągu tego czasu imaginacyjny charakter tej sztuki wyraził się w całej pełni, tak samo jak poprzednio panujący naturalizm dokonał tego w stworzonych przez siebie dziełach. W obydwu wypadkach chodzi o zupełnie odmienny charakter sztuki, o dwa krańcowo różne jej rodzaje, z których każdy zadanie swe spełnił bez reszty i cele, do których dążył, osiągnął całkowicie.

Rozpoczęty z końcem paleolitu proces odnaturalizowania się sztuki trwa w dalszym ciągu. Wprawdzie na północy naturalizm utrzymuje się jeszcze lokalnie, czyto w skandynawskich skalnych rysunkach (fig. 27—28), czy też w sztuce arktycznej (fig. 26), jednak na dawnym, właściwym obszarze sztuki paleolitycznej następuje konsekwentny odwrót, krok za krokiem. Proces ten możemy śledzić najlepiej na półwyspie Iberyjskim, gdzie rysunki skalne trwają jeszcze bardzo długo, przez cały neolit, osiągając dopiero w okresie chalkolitycznym kulminacyjny punkt odnaturalizowania. Fazy zbliżania się do senzoryzmu, próby zmiany kierunku, istnieją także w ciągu tysiącleci pre- i protohistorycznej sztuki (fig. 24, 31, 32), lecz nie trwają nigdy długo.

Począwszy od neolitu jest ornamentyka a wraz z nią przemysł artystyczny (ceramika, narzędzia, broń i t. p.) najistotniejszą i jedynie oryginalną dziedziną podyluwjalnej sztuki. Jest to ornamentyka głównie geometryczna. W swej klasycznej postaci występuje ona w północnej Europie, gdzie odznacza się bezprzykładną czystością formy i stoi w bezpośrednim stosunku do zdobionego przedmiotu (fig. 16). Nie czerpie ona tutaj swych motywów z natury, obca jest jej też prawie w zupełności figuralność. Już najstarsze motywy tej ornamentyki (punkty, dołki, kreski i linje oraz ich rzędy) nie mają nic wspólnego z formami naturalistycznemi. Tłumaczenie zaś geometrycznego ornamentu wyłącznie tylko jako naśladownictwa przypadkowo powstałych technicznych motywów nie jest możliwe wobec dużej ilości tych elementów i prawidłowego ich rozwoju. Niemniej jest rzeczą stwierdzoną, że w sztuce przedhistorycznej Europy formy techniczne żyją częstokroć dalej jako ornament. Motywy naturalistyczne, które kilkakrotnie odnajdujemy w ornamentyce prehistorycznej Europy, są wynikiem obcych wpływów. Pochodzą one prawie zawsze z południowo-wschodnich, względnie z południowych kręgów kulturalnych, ze starożytnego Wschodu, z kreto-mykeńskich lub z grecko-italskich ognisk. Szybko ulegają one jednak wchłonięciu przez abstrakcyjno-geometryczną, imaginacyjną sztukę prehistorycznej Europy i dostosowaniu do jej formy, przekształceniu i odnaturalizowaniu, tak, że wkońcu słabe tylko po nich pozostaje echo (fig. 29, 38), wpływają jednak ożywczo na rozwój ornamentyki swoistej. Podobnie sztuka figuralna, wszystkie jej gałęzie, rzeźba i wogóle plastyka grają tylko podrzędną rolę, są zazwyczaj dalekim odgłosem wspomnianych kręgów kulturowych. Nie posiadają one przeto większej artystycznej wartości, są jednak bogatem źródłem dla poznania kultury. Architektura we właściwem tego słowa znaczeniu nie istnieje. Przyczyną takiego stanu rzeczy były w pierwszym rzędzie niewątpliwie wyobrażenia religijne mieszkańca przedhistorycznej Europy. Panujący wówczas animizm nie sprzyjał bowiem sztuce figuralnej, a zamiast świątyni obierano sobie jako miejsce kultu święty gaj z potężnemi grobowcami, sypanemi z ziemi lub budowanemi z głazów.

W sposobie reagowania człowieka na formy natury można w Europie przedhistorycznej wydzielić trzy strefy: południową, środkową i północną. Strefa południowa (śródziemnomorska) uprawia przeważnie razem z bliskim Wschodem sztukę naturalistyczną. Północny krąg kulturowy, mniej więcej po ujście Renu, tworzył przez cały ciąg prehistorji strefę, w której żyła w najczystszej for-

mie sztuka abstrakcyjno - geometryczna. Odchylenia od imaginatyzmu istnieją, lecz są nieznaczne i krótkotrwałe. Pomiędzy obydwie strefy krańcowe, północną i południową, wsuwa się strefa pośrednia, pas przejściowy, Europa środkowa i zachodnia, gdzie formy naturalistyczne ulegają przebudowie i zgeometryzowaniu (fig. 17, 37). Strefy te przenikają się wzajemnie, ścisłych granic nie można pomiędzy niemi przeciągnąć.

## 2. POMNIKI MEGALITYCZNE

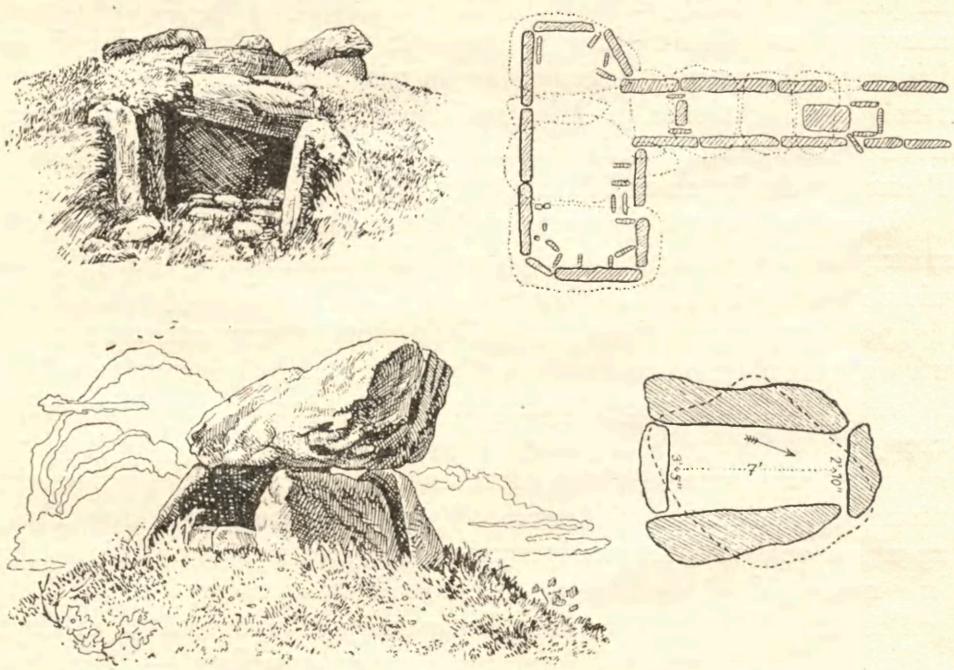
Budownictwo prehistorycznej Europy zmaga się od początku z najbardziej podstawowemi trudnościami technicznemi w celu zaspokojenia najprymitywniejszych potrzeb mieszkania. Wprawdzie ziemianka, nakryta daszkiem, emancypuje się już w ciągu neolitu do chaty, stojącej na powierzchni ziemi, niemniej jednak w dalszym ciągu cała uwaga, cały wysiłek twórczy, skierowane są ku względom wyłącznie praktycznym, w celu powiększenia wnętrza domu, ulepszenia konstrukcji dachu, drzwi itp. Wielkie skupienia jednostek mieszkalnych, jakiemi były budowle palowe na wodzie *(palafitty)* lub ziemne t. zwane *terremary* polegają tylko na różnicy ilościowej i mogą zadziwić rozwiniętym zmysłem technicznym. Wybitne upodobanie do ornamentyki sprawiało niewątpliwie, że już wcześnie rzeźbiono drewniane ściany i drzwi domu, podobnie jak to czyniono na kamiennych płytach grobów megalitycznych. Gdy jednak same domy mieszkalne nie zachowały się i dlatego o ich wyglądzie właściwie niewiele wiadomo, to znacznie lepiej znamy budowle grobowe.

Potężne groby megalityczne są jedyną pozostałością przedhistorycznej pewnego rodzaju architektury, której główną cechą jest jednak solidność i masywność. Są to bowiem konstrukcje, budowane z bloków kamiennych ogromnych rozmiarów, w ostatecznej fazie swego rozwoju nawet dość skomplikowane. Poszczególne kamienie dochodzą do 1 m grubości i 7 m szerokości i długości. Jeden grób składa się nierzadko z kilkudziesięciu kamieni, a w La Pérotte waga jednego tylko bloku wynosi 40000 kg. Ciężary tego rodzaju sprowadzano nieraz kilometrami i wyciągano je na znaczne wysokości, normalnie ponad wzrost słusznego mężczyzny. Na obszarze samej tylko Francji zarejestrowano grobów megalitycznych około 4500.

Groby te rozpowszechniły się w krajach nadmorskich Europy zachodniej i północnej, głównie na półwyspie Iberyjskim, we Francji, Holandji, w północnych Niemczech, na wyspach W. Brytanji i w krajach skandynawskich. Większość uczonych

przyjmuje orjentalne pochodzenie tych grobów. Stąd za pośrednictwem krajów śródziemnomorskich miał się przedostać do Europy typ najprostszy, dolmen właściwy. Spowodował on dalszy rozwój w postaci kilku typów grobów megalitycznych. Rozwój ten można najlepiej śledzić na podstawie materjałów dochowanych w Portugalji. Poszczególne typy rozwinęły się względnie zachowały zwłaszcza dobrze we Francji (Bretanja), w Anglji, w Danji i w płd. Szwecji. Skromniejsze formy pochodzą z neolitu, bardziej rozwinięte trwały jeszcze w epoce bronzu.

Najprostszy rodzaj grobu megalitycznego, d o l m e n właściwy (fig. 14 a), składa się z 3—4 nieregularnych płyt, ustawionych pionowo i przykrytych od góry blokiem kamiennym. Z jednego boku znajduje się wejście niezastawione. Dno wyściela piasek lub rodzaj bruku. W miarę powiększania ilości bloków pionowych wzrasta ilość tworzących sklepienie, wewnątrz zaś powstaje komora, mniej lub więcej okrągła, wzgl. wielokątna. Dalszy rozwój zaczyna się od tego, że z obu stron przy wejściu do komory ustawiano po jednym kamieniu. Ilość ich i rozmiary powiększano, nakrywano je także płytami; przed komorą powstaje zazwyczaj niższy od niej korytarz (g r o b y k o r y t a r z o w e, fig. 14 b). Na wstępie tworzono rodzaj bramy lub też dwoma wewnątrz korytarza ustawionemi blo-



14. Widok i plan: dolmenu (a) i grobu korytarzowego (b) z Europy północnej

kami odgraniczano obydwie części od siebie, korytarz od komory. Lecz i ona rozwija się i rozrasta; plan jej może być okrągły, owalny, trapezowaty lub wieloboczny. Zależnie od obranego kierunku w danej okolicy rozbudowywuje się w grobie megalitycznym albo jego komora, albo korytarz, lub też obydwie części równorzędnie. W wypadku pierwszym mogła komora się powiększać i przybierać różne kształty, w wypadku drugim komora stopniowo zanika, wydłużano zaś sam korytarz nawet do kilkunastu metrów *(allée couverte)*. Do jednego grobu korytarzowego dobudowywano z boku drugi lub też do jednej komory przystawiano następne, czasem po kilka mniejszych, w rodzaju apsyd (fig. 25). Plan grobu komplikował się, powstawały lokalne odmiany, zależnie od ilości posiadanego materjału, długości czasu, w którym używano grobu i różnych innych względów. Rozwojowi ulegało zkolei wnętrze grobu. Boczne płyty kamienne wyrównywano od strony wewnętrznej nieraz bardzo starannie i zdobiono je, sklepienie zaś podpierano jużto spiętrzonemi płytami, jużto zwykłemi monolitami, w Hiszpanji zaś nawet starannie obrobionemi filarami, szerszemi u góry, węższemi u dołu (pałac w Knossos). Grób megalityczny okrywano kopcem ziemnym lub kamiennym, lub też wbudowywano go prosto w ziemię. Najdalszy rozwój osiągnęły budowle megalityczne w grobach kopułowych na półwyspie Iberyjskim, w Bretanji i Irlandji (fig. 25). Komora zazwyczaj na planie okrągłym posiada t. zw. fałszywe sklepienie i nieraz kilka apsyd; doprowadza do niej rozmaitej długości korytarz („Grób Atreusa"). Jako naśladownictwo grobów megalitycznych wykuwano niekiedy w skałach wapiennych groty, np. we Francji w okolicach nad Marną.

W grobach megalitycznych większych rozmiarów składano ciała zmarłych niejednokrotnie w ciągu całych pokoleń, stąd piętrzą się tam niekiedy stosy kości. Na miejscach owych odbywały się jakieś obrzędy, połączone z paleniem ognia. Grób megalityczny otaczano czcią, w związku z niemi powstawały rzeźby, o których będzie mowa poniżej.

Do pomników megalitycznych należą jeszcze menhiry i ich rzędy, cromlechy oraz grupy kręgów kamiennych. Menhiry są to potężne surowe bloki kamienne, długie a wąskie, wstawiane pionowo w ziemię, pojedynczo. Wyjątkowo mogą być owe bloki zgrubsza ociosane, czasem przypominają one nawet postać ludzką lub noszą jakieś znaki wyryte. Największe menhiry wznoszą się w Bretanji. Najwyższy z nich z Locmariaquer posiada 20,5 m dług. i około 300000 kg wagi. Inne wahają się pomiędzy 7—11 m, natomiast w płd. Francji dochodzą zaledwie do 4,50 m dług. Ogółem

zarejestrowano we Francji około 6000 menhirów, z czego więcej aniżeli połowa przypada na półwysep Armorykański. Menhiry znajdują się także na półwyspie Iberyjskim, na wyspach W. Brytanji, w krajach skandynawskich i w niektórych okolicach Niemiec. Pomniki te występują naogół, głównie jednak w Bretanji, w związku z grobami megalitycznemi. Starano się je tłumaczyć jako głazy pamiątkowe lub wyobrażenia bóstw, herosów, w związku z kultem zmarłych przodków i t. p. Grupa menhirów, ustawiona w krąg, tworzy cromlech. Spotykamy je najczęściej w Bretanji. Na wyspie Er-lanic znajdują się dwa stykające się ze sobą cromlechy o średnicy 55—60 m. Pomniki te występują też na wyspach W. Brytanji (około 200), w Szwecji i w Danji. Menhiry mogą również tworzyć długie rzędy równoległe, t. zw. alignements. I one także znane są przedewszystkiem z półwyspu Armorykańskiego. Najsławniejsze alignements znajdują się koło wsi Carnac. Ciągną się one tutaj na przestrzeni około 3 km w trzech odcinkach po 10 rzędów, liczących dziś jeszcze 2730 menhirów, wysokich od 0,50 do 6,40 m. Dwa również sławne pomniki megalityczne znajdują się w południowej Anglji. Jeden z nich koło miejscowości Avebury zbudowany jest z ogromnego cromlechu (średn. 400 m) z pojedynczemi menhirami w pośrodku, otoczony wałem i fosą. Od tej środkowej figury, posiadającej dwie bramy od poł. i półn., prowadzą na boki dwa, długie około 1 km, alignements, doprowadzające do dwóch innych podwójnych cromlechów również bardzo wielkich, tak dalece, że na obszarze jednego z nich usadowiła się wioska i zburzyła go. Całość zajmuje około 11,5 ha. Krąg kamienny, znajdujący się w Stonehenge (Wiltshire), posiada ze wszystkich najbardziej skomplikowaną konstrukcję (fig. 15). Całość razem z otaczającym rowem posiada średnicę około 115 m. Krąg ten składał się niegdyś z 7 współśrodkowych pierścieni, niektórych podkowiastych, ustawionych z menhirów różnej wielkości. Tylko cztery wewnętrzne kręgi dochowały się częściowo. Krąg czwarty, zewnętrzny dziś, tworzyły monolity pionowe, połączone górą poziomemi płytami. Mniejsze kamienie zakreślały pierścienie piąty



15. Rekonstrukcja środkowych kręgów w Stonehenge

i siódmy owalny, niedomknięty. Krąg szósty, podkowiasty, składał się z 5 potężnych trylitów 4-ściennych, złożonych z 2 pionowych i jednego poziomego bloku. Środkowa, najwyższa grupa trylitów skierowana jest ku wschodowi słońca, za którego świątynię zabytek ten uchodzi. Obydwa pomniki megalityczne stoją w związku z kultem zmarłych.

### 3. CERAMIKA NEOLITYCZNA I JEJ ORNAMENTYKA

W grobach i na miejscu osad mieszkalnych spotyka się najczęściej ceramikę. Najstarsza ornamentyka neolityczna na północy a częściowo także na zachodzie rozporządza niewielką ilością motywów, wyłącznie jednak geometrycznych. Są to najczęściej punkty, dołki, kreski i linje proste wgłębione lub plastyczne. Wykonywane bywają one zazwyczaj paznokciem, końcem palca, patyczka, rurki kościanej lub pióra ptasiego, odciśnięte brzegiem muszelki lub skręconym sznurkiem. Owe poszczególne, jednowartościowe motywy, szeregowane zrazu w pojedyncze rzędy, krystalizują się w punktach i miejscach naczynia, podyktowanych jego strukturą, i tę jego budowę podkreślają i uwydatniają. Widzimy zatem owe motywy wzdłuż górnej krawędzi naczynia, u nasady szyjki, w miejscu jej zetknięcia się z brzuścem, lub też dookoła jego największej wydętości, w niektórych lub we wszystkich takich miejscach, w których graniczą ze sobą poszczególne części składowe naczynia. Jedne z rzędów biegną poziomo, inne znów pionowo, razem zaś tworzą one system dekoracyjny horyzontalno-wertykalny, ściśle ilustrujący rozbudowę objektu wszerz i jego wzrost ku górze. Jest to zatem styl t e k t o n i c z n y, t a k t y c z n y (fig. 16 a). Ornamentyka posiada charakter l i n e a r n y, a jej rozmieszczenie jest uwarunkowane kształtem zdobionego przedmiotu: jest mu p o d r z ę d n a. Sama powierzchnia ścian naczynia jest jeszcze nienaruszona; pomiędzy tłem a wzorem istnieje nieprzekraczalna granica. Styl ten w jego najczystszej, klasycznej postaci spotykamy w ornamentyce wczesnej ceramiki neolitycznej, zwłaszcza w starszej megalitycznej (dolmenowej). Dalszy rozwój ornamentyki idzie w kierunku stopniowego uniezależniania się, wyswobadzania się jej z początkowego podporządkowania zdobionemu przedmiotowi. Rzędy motywów mnożą się w obydwóch kierunkach i, gdy dawniej biegły oddzielnie, obecnie łączą się przy pomocy nowo powstających szeregów. Cały system dekoracyjny, poprzednio ściśle uwarunkowany budową naczynia, zaczyna się coraz bardziej różnicować. Ornamentyka wkracza zwolna na powierzchnię ścian dawniej nie zdobionych. Motywy nie trzy-



a b

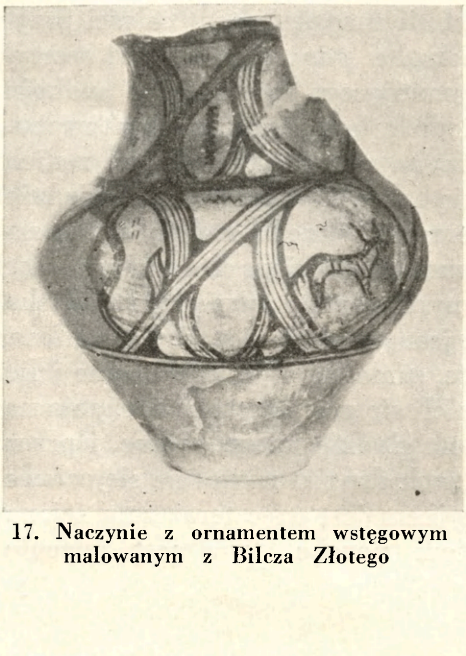
16. Naczynie z ornamentem sznurowym z Bornholmu (a) i późnoneolityczne (b) z Danji

mają się tylko miejsc krystalizacyjnych, lecz obejmują całą powierzchnię naczynia. W tem stadjum swego rozwoju ornamentyka nie jest już podporządkowana, lecz rola jej jest r ó w n o r z ę d n a z danym objektem. Jednocześnie wzrasta także coraz bardziej ilość motywów. Obok bogaciej rozbudowanych poprzednich pojawiają się teraz m. in. romby i różne prostokąty, wzory jodełkowe, łuskowe oraz skomplikowane sznurowe, kąty i trójkąty wsuwane w siebie oraz różne zębate wstęgi, które tworzą szeregi wzorów „bez końca". Rzędy owych motywów, powtarzane coraz liczniej na ścianach i brzegach naczyń, zapełniają coraz to gęściej ich powierzchnie; wkońcu tak dalece, że tę powierzchnię mogą nawet w całości przysłonić. Linje ukośne rozbijają ponadto poprzedni system wertykalno-horyzontalny i w miejsce panującego poprzednio spokoju i sztywności wprowadzają na powierzchnię naczynia moment ruchu. Wiele z pośród nowych motywów, a zwłaszcza niektóre z nich (np. kąty wsuwane i in.) posiadają tę właściwość, że, odpowiednio dobrane i rozmieszczone na powierzchni w rzędach obok siebie, zacierają granice pomiędzy samym motywem a jego tłem, powodując kompleks negatywnych i pozytywnych wzorów; wywołują zjawisko odwrócenia tła i motywu. Tło nie jest już więc nienaruszalne, lecz, o ile nie zostanie zupełnie zakryte, samo bywa spożytkowane jako ornament. Innym znowu razem dzieli się powierzchnię naczynia na płaszczyzny ornamentowane oraz na gładkie, nie zdobione, i przez tego rodzaju przeciwstawianie jednych drugim wywołuje się celowe efekty (fig. 16 b). Tłem dekoracyjnem jest więc teraz cała ściana naczynia, ornamentyka nad niem panuje, ona jest obecnie

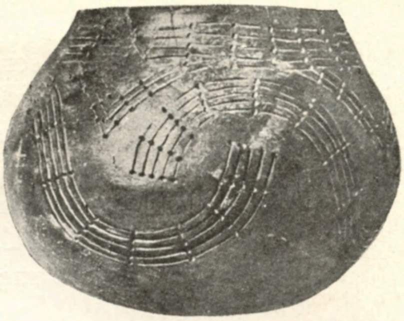
elementem n a d r z ę d n y m. Wszystkie powyższe cechy znamionują późny styl ceramiki neolitycznej: m a l a r s k o - o p t y c z n y. Potęguje go częste stosowanie białej inkrustacji (kości palone, kreda, gips i t. p.). Styl ten panuje w młodszej ceramice neolitycznej i w jej końcowych fazach rozwoju dochodzi do najwyższego rozkwitu, np. w ceramice megalitycznej młodszej (fig. 16 b).

W ciągu młodszej epoki kamiennej tworzy się na obszarze prehistorycznej Europy szereg kręgów kulturowych, z których każdy ma swój specjalny zespół form z ceramiką jako najważniejszym elementem rozpoznawczym na czele. Zależnie od charakterystycznych form naczyń, techniki wykonania ornamentów i ich przewodnich motywów rozróżniamy grupę ceramiki megalitycznej, sznurowej, amfor kulistych, ceramikę bernburską, rössenską, palafitową, pucharów dzwonowatych i wiele innych grup, powstałych ze wzajemnego skrzyżowania się poszczególnych cech. Prawie w każdej z tych grup ornamentyka rozwija się początkowo według zasad stylu tektonicznego, który stopniowo przechodzi w malarsko-optyczny. Style te można najlepiej śledzić na obszarze s t r e f y p ó ł n o c n e j, gdzie zawsze w klasycznej występują one postaci i gdzie ornamentyka zachowuje najczęściej swój abstrakcyjno - geometryczny charakter.

Natomiast charakter istotnie odmienny posiada ornamentyka, która w neolicie panuje w s t r e f i e ś r o d k o w o - e u r o p e j s k i e j. T. zw. kultura ceramiki w s t ę g o w e j występuje tutaj szerokim pasem, począwszy od Bałkanu i morza Czarnego, od płd. Rosji, Ukrainy i Podola na wschodzie, przez kraje naddunajskie, oraz wogóle na obszarze całej, szeroko pojętej Europy środkowej, aż po Ren i dolinę Mozy. We wschodniej i południowej części tego obszaru spotykamy w ceramice ornament najpierw ryty, potem głównie malowany (fig. 17), przedstawiający szeroko wijące się wstęgi i ślimacznice oraz ich części. Wstęgi te przypominają niekiedy jeszcze tak żywo ornament roślinny, że nasuwa się przy-



17. Naczynie z ornamentem wstęgowym malowanym z Bilcza Złotego

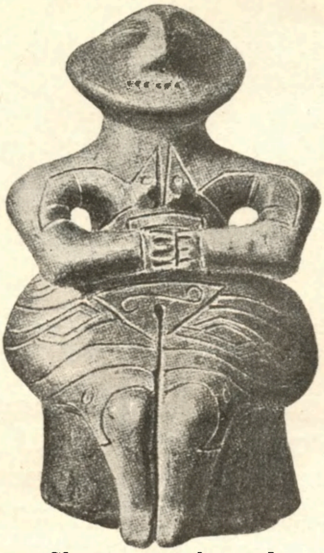


18. Czara z ornamentem wstęgowym rytym z Czechosłowacji

puszczenie o takiej jego genezie. Malowanie jest niewątpliwie wynikiem wpływu kultur połudn.-wsch., gdzie technika ta była zdawna zakorzeniona. Ceramika wstęgowa malowana traci ku zachodowi swój charakter. Widzimy tu obok wolut regularne spirale lub meandry i im podobne łamańce, które występują już to w całości, już to rozbite na części. Przedewszystkiem zaś cała ta ornamentyka nie jest malowana (chyba tylko wyjątkowo i technicznie zupełnie inaczej), lecz początkowo ryta (wstęgowa starsza, fig. 18), później zaś pasma składają się z nakłuwanych rzędów (wstęgowa młodsza). Im bliżej ku zachodowi i północy, tem bardziej ornamentyka tej ceramiki geometryzuje się, zbliża się pod każdym względem, zarówno stylowym jak i technicznym, do charakteru ornamentyki nordyjskiej. Różnią się także systemy dekoracyjne obydwu stref, północnej i środkowo-europejskiej, w stosunku do zdobionego naczynia. Motywy ornamentacyjne ceramiki wstęgowej nie uwzględniają mianowicie tektoniki naczyń, lecz układają się swobodnie na powierzchni całych ścian, spożytkowują dane tło, nie dzieląc go wcale na części.

## 4. PLASTYKA

P l a s t y k a występuje pospolicie w omówionej powyżej kulturze c e r a m i k i w s t ę g o w e j, zwłaszcza zaś w jej płd.-wsch. grupie. Spotykamy tu figurki ludzkie (fig. 21 wewnątrz) i zwierzęce. Są one lepione z gliny, poczem, podobnie jak naczynia, dobrze wypalone i niekiedy malowane; rozmiary ich sięgają od kilku do kilkunastu cm. Postacie wyobrażone posiadają kształty mniej lub więcej schematycznie traktowane. Figurki ludzkie, niewątpliwie idole, przedstawiają najczęściej nagą postać kobiecą o kształtach wąskich, w poezji stojącej, z nogami, złączonemi w jeden tylko słupek, lub rozdzielonemi pionowym żłobkiem. Ramiona mają zazwyczaj kształt krótkich kikutów. Płeć zaznaczano z reguły. Głowę traktowano rudymentarnie, z wielkiemi schematycznemi małżowinami usznemi, w których widnieją na wylot wiercone otworki. Oczy zaznaczano dwoma punkcikami lub otworkami, nos ma kształt pionowej listewki. Z pod szyi zwisa czasem naszyjnik, wyobrażony przy pomocy punkcików, a w sposób podobny przedstawiano także ozdoby innych części ciała lub też opaski na biodrach.



19. Gliniana figurka siedzącej kobiety z Tatar-Pazardżik

Główki figurek niektórych grup, zwłaszcza serbskiej, są traktowane bardziej naturalistycznie, a postać bywa bogato ozdobiona spiralami i meandrami rytemi lub malowanemi. Nie do wyjątków należą figurki siedzące, znane także np. z Tracji (Tatar-Pazardżik, fig. 19). Figurki zwierzęce (bydło rogate, owce, świnie) są traktowane naogół bardziej naturalistycznie. Spotykamy także całe naczynia zoomorficzne. Rzadsze od glinianych są wyobrażenia z kości, do których należą np. silnie stylizowane figurki ludzkie z Sultan w Bułgarji lub też głowa byka z Małopolski Wschodniej; na jej powierzchni widnieje postać kobieca silnie stylizowana, wykonana drobniutkiemi dołeczkami (fig. 20).

Figurki zwierzęce, najczęściej psa, rzadziej wołu lub konia, wyjątkowo ludzkie, spotykamy także niekiedy malowane czarną farbą, jako motywy dodatkowe, wplatane pomiędzy pasma i woluty, zdobiące naczynia (fig. 17).

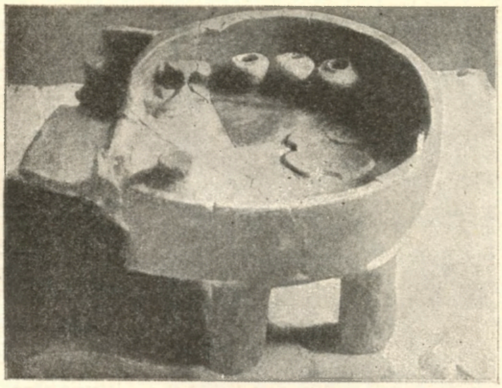
Figurki ludzkie i zwierzęce towarzyszą również, choć znacznie rzadziej, ceramice wstęgowej rytej i kłutej, posiadają jednak, podobnie jak i ona, odmienne cechy stylowe (steatopygja) i techniczne. Zwierzęce główki lub protomy wystają także niekiedy z brzegów i z narożników naczyń jako ich plastyczne przyozdobienie.



20. Kościana płytka ozdobna w kształcie głowy byka z Bilcza Złotego

Plastyka kultury ceramiki wstęgowej zajmuje się wreszcie wyobrażaniem modeli chat (np. Jevišovice), czasem nawet wprost rodzajowo ich wnętrz (Popudnia, fig. 21).

Gliniane figurki ludzkie i zwierzęce spotykamy również w niektórych osadach palowych wschodnio - alpejskich (jezioro Księżycowe, Lublańskie i in.). Odznaczają się one wszystkie, pod



21. Gliniany model wnętrza chaty z Popudni

każdym względem, ogromną, dziecinną wprost nieudolnością wykonania. Na wysokim natomiast stosunkowo poziomie stoi grupa jugosłowiańskich idoli kobiecych z figurką z Kličevac (fig. 22) na czele. Są one inaczej stylizowane, aniżeli grupa z kultury ceramiki malowanej, a suta ornamentyka usiłuje naśladować strój i jego ozdoby. Poprzednio wymienione figurki należą jeszcze częściowo do końca neolitu, jugosłowiańskie już do następnej epoki; jedne i drugie stoją jednak w bliższym lub dalszym związku z plastyką kultury ceramiki malowanej.

Obecnością owych różnych gatunków plastyki i tendencją do przedstawień figuralnych różni się także znacznie strefa środkowoeuropejska od północnej, której sztuka przestrzega ścisłego anikonizmu.

Wpływ plastyki, a w szczególności wpływ grupy idoli, rozpowszechnionych w kulturach płd.-wsch. i wysp morza Śródziemnego, jest również widoczny w sztuce iberyjskiej. I d o l e i b e r y j s k i e (fig. 23) należą częściowo jeszcze do późnego neolitu, przeważnie jednak już do okresu miedzi, rozwiniętego szczególnie dobrze na tym półwyspie. Idole owe, niewielkich rozmiarów, wykonane są z różnorodnych materjałów, np. z gliny, kamienia, łupku, alabastru, wapienia lub kości. Mają one zazwyczaj kształt trapezowaty, czasem na podobieństwo skrzypiec, cylindryczny (fig. 23) lub też podługowaty. Jedna grupa tych idoli, traktowana bardziej naturalistycznie, przypomina górną część postaci ludzkiej, począwszy od ramion w górę (fig. 23). Twarz, prawdopodobnie



22. Gliniana figurka kobiety z Kličevac

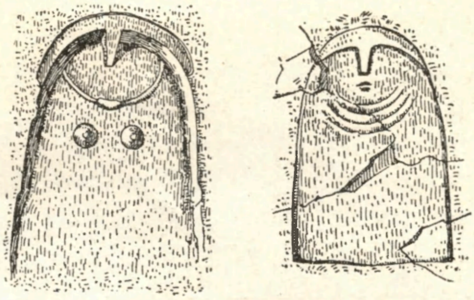


23. Idol iberyjski w wapieniu z Huelva

kobieca, jest mniej lub więcej stylizowana, lecz zawsze bardzo schematycznie traktowana; wykonanie zredukowane do samych tylko oczu i brwi oraz policzków, zaznaczonych ornamentem, przypominającym tatuowanie. Rysunek jest ryty, wyjątkowo malowany. Druga grupa idoli zatraca wszelkie znamiona naturalizmu i ogranicza się ściśle do geometrycznego ornamentu w postaci trójkątów, zygzaków i innych podobnych wzorów. Wśród nich powtarza się wyobrażenie oczu, ów najistotniejszy szczegół twarzy pierwszej grupy idoli, czasem w postaci samych tylko kolistych motywów. Motyw ten przedostaje się do ceramiki iberyjskiej (Los Millares), do zachodniej i północnej Europy, a rozmaicie przekształcany żyje jeszcze nawet w ornamentyce dolmenowej Bretanji.

Z omówionemi powyżej idolami łączy się pod względem niektórych szczegółów treści i formy r z e ź b a. Jej zabytki, w niedużej stosunkowo zachowane ilości, stoją w związku z grobami megalitycznemi i podobnie jak one należą częściowo jeszcze do początku epoki bronzu. Spotykamy je wyłącznie na Zachodzie i to głównie we Francji, po części zaś także na przyległych obszarach półwyspu Iberyjskiego i Apenińskiego oraz na wyspach W. Brytanji. We Francji występują zabytki rzeźby w kilku prowincjonalnie oddzielnych, lecz stylowo naogół zbliżonych do siebie grupach. Jedna z nich pochodzi z nad Marny, z doliny Petit-Morin. Z pośród 120 grot, sztucznie wykutych w skałach wapiennych, 7 zawierało rzeźby (fig. 24) wykonane na ścianach przedsionków, poprzedzających komory grobowe. Rzeźby przedstawiają górną część postaci ludzkiej i posiadają twarze, wyobrażane w sposób skrajnie konwencjonalny. Stale powtarza się tylko nos i naszyjnik, natomiast niezawsze oczy, usta i piersi, zdradzające płeć kobiecą. Nie jest wykluczone, że szczegóły, których brak, były domalowane. Na jednej rzeźbie jest wykute stylisko ze siekierą, wyobrażenie, powta-

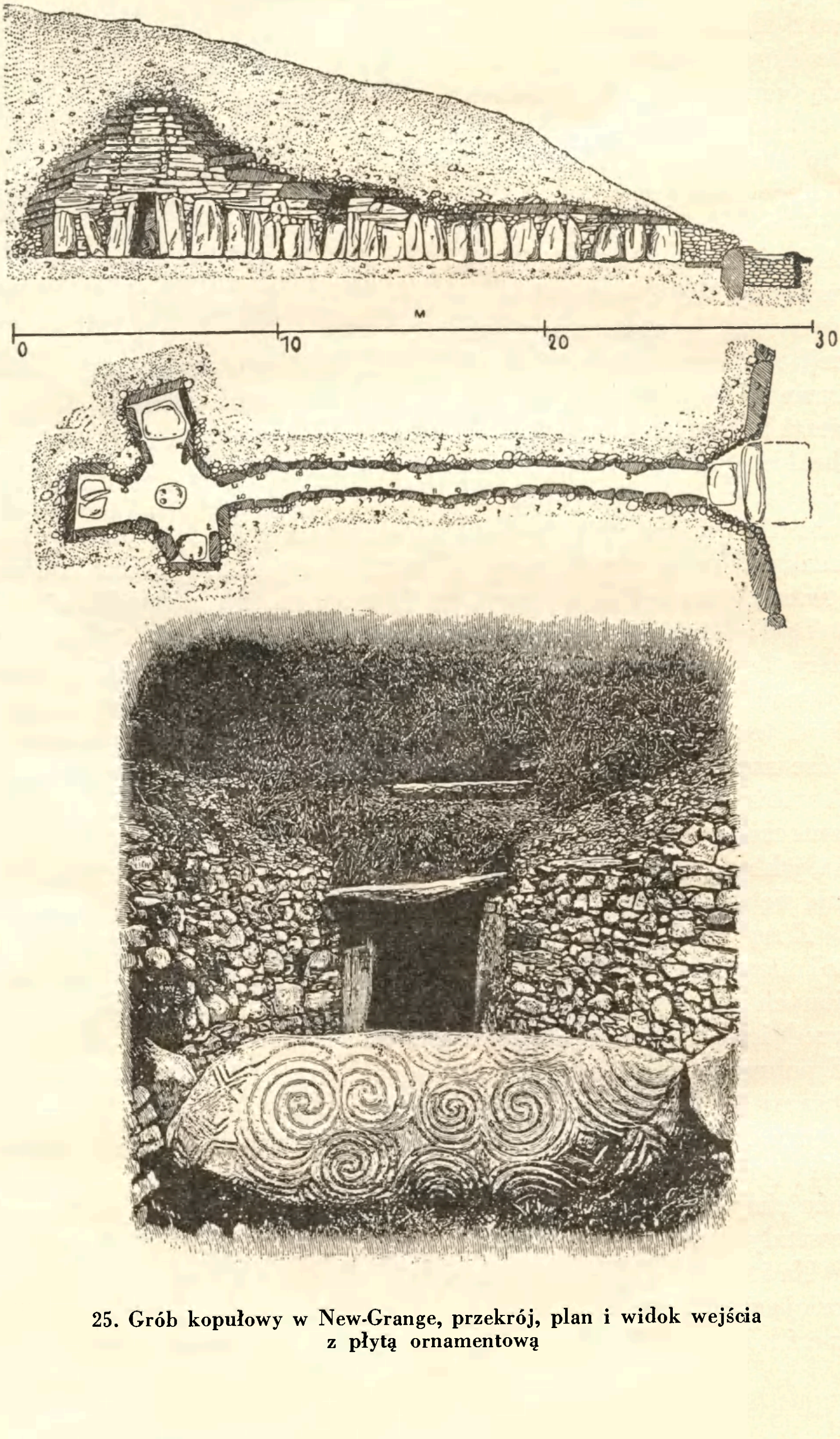
rzające się także oddzielnie, samo dla siebie. Rzeźby, przedstawiające postać ludzką, mierzą około $1/2$ m wysokości i $1/4$ m szerokości. Uchodzą one za wyobrażenia bóstwa kobiecego, stojącego na straży grobów. Druga grupa rzeźb, znajdująca się w dolinie Sekwany i Oise'y, jest pokrewna pierwszej. Wyobrażenia tej samej, co i tam, treści są jednak jeszcze bardziej schematycznie traktowane i redukują się zazwyczaj do przedstawienia samych tylko piersi kobiecych i naszyjnika. Postać ludzka schodzi do rzędu wyobrażeń symbolicznych. Dwie następne grupy rzeźb pochodzą z płd. Francji, z nad dolnego Rodanu. Są to słupy w rodzaju menhirów, z miękkiego kamienia, wysokości 1—2 m, w których wykuto postać ludzką. Jedna z tych grup (5 sztuk) wyobraża postacie kobiece z twarzą, jak zwykle, konwencjonalnie zaznaczoną, na podobieństwo litery T i atrybutem, przypominającym bumerang lub stylisko siekiery, być może także z nią samą. Figury grupy drugiej, złożonej z ponad 20 sztuk, posiadają ze wszystkich 4 grup najwięcej szczegółów i to obustronnie rzeźbionych. I między niemi są jednak niektóre rzeźby wykonane tak schematycznie, że bez pomocy innych nie możnaby ich zrozumieć. Figury, wykonane najlepiej, miewają zaznaczoną twarz, ręce i nogi, wyobrażone coprawda bardzo naiwnie, jakby dwie szarfy, zwisające z pod pasa. Oprócz kobiecych znajdują się w tej grupie figury z płcią niezaznaczoną, być może męskie.



24. Rzeźby skalne bóstw kobiecych z nad Marny

Z sąsiadującego z płd. Francją liguryjskiego obszaru Włoch, z okolicy Genui i Spezji, pochodzi wreszcie grupa (20 sztuk) rzeźbionych słupów piaskowcowych, zbliżonych stylistycznie do poprzednich. Wyobrażają one mężczyzn i kobiety, a choć różnią się od poprzednich nieco odmiennym sposobem przedstawienia głowy i twarzy (nakształt T), i one również są bardzo schematycznie traktowane. Na niektórych słupach widnieje wyobrażony sztylet formy, którą posiadają okazy z epoki bronzowej, co wskazuje na ich wiek późniejszy. Podobnie jak i francuskie, i te „menhiry rzeźbione" powstały w związku z kultem zmarłych.

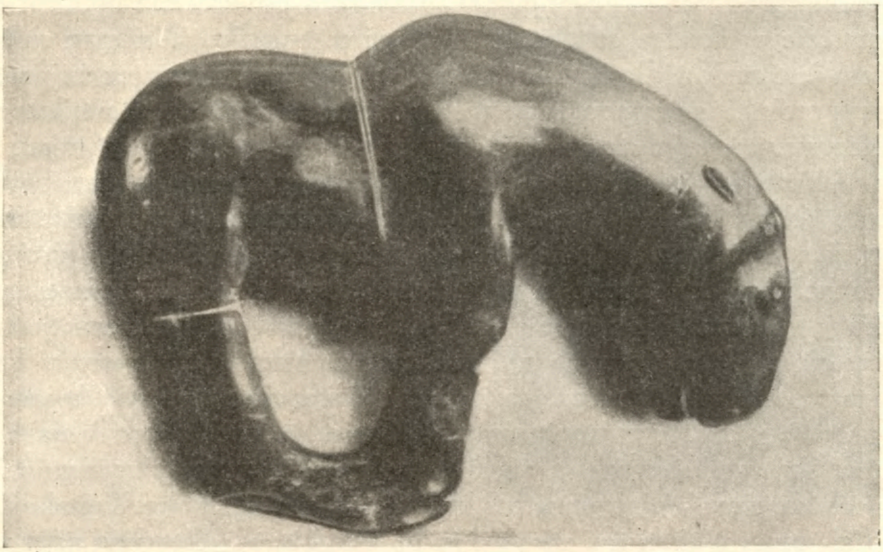
Na ścianach i sklepieniach niektórych grobów megalitycznych pojawiają się też czasem, wspomniane już poprzednio, o r n a m e n t y r z e ź b i o n e (fig. 25). Spotykamy je na półwyspie Pirenejskim,




**25. Grób kopułowy w New-Grange, przekrój, plan i widok wejścia z płytą ornamentową**

w Bretanji (Gavrin'is, Mané-Lud, Mané-er-Hroeck) i w Irlandji (New-Grange, Loughcrew). Jedne z tych rzeźb przedstawiają kompozycje czysto ornamentalne, złożone z motywów prostolinijnych (zygzaki, trójkąty, jodełki i t. p.) i krzywolinijnych (np. koła i spirale), drugie wyobrażają siekiery w oprawie lub bez, stylizowane zwierzęta i okręty, różne znaki, przypominające jakieś wyroby lub żywe istoty, figury ludzkie jednak wyjątkowo. Część tych rytów pochodzi z następnych po neolicie epok metalowych.

Osobną grupę tworzy plastyka bałtycko-arktyczna. Znana jest ona w kilku kręgach kulturowych. Jej charakter naturalistyczny może być równie dobrze spontaniczny, jak też pochodzenia paleolitycznego, tradycjonalnie przechowany u ludów myśliwskich północnej i wschodniej Europy i dalej ku wschodowi (Syberja). Wschodnio-pruskie figurki ludzkie i zwierzęce wykonane są najczęściej z bursztynu (fig. 26). Wyroby te przedostawały się jako import do krajów skandynawskich. Główki zwierzęce, często bardzo zdenaturalizowane, pojawiają się jako zakończenia rękojeści neolitycznych noży arktycznych mieszkańców północnej Szwecji i Norwegji. Natomiast bardzo naturalistyczne, najczęściej w kształcie głowy łosia lub niedźwiedzia, są zakończenia broni i narzędzi zwłaszcza obuchów kamiennych siekier w neolicie finlandzkim, znanych także z sąsiedniego obszaru pomiędzy jeziorami Ładoga i Onega oraz z Rosji środkowej. Być może, że jakieś dalekie echa naturalizmu sztuki myśliwskiej odbiły się także w syberyjskich bronzach i jeszcze dalsze w stojącej w związku z niemi sztuce scytyjskiej.



26. Bursztynowa figurka konia z Woldenberg

## 5. RYSUNKI SKALNE

Pamiętając ogromny rozwój skalnych rytów paleolitycznych i znając ich głębsze uzasadnienie, nie możemy się dziwić, że sztuka ta nie wygasła zupełnie, lecz trwała jeszcze w epoce podyluwjalnej, choć w bardzo zmienionej formie. To też skalne rysunki dochowały się w różnych stronach przedhistorycznej Europy, a być może także i poza nią. Występują one na półwyspie Iberyjskim, w płn.-zach. części Apenińskiego oraz w północnej Europie, pochodzą zaś z różnych czasów, w większości nawet z okresu miedzi i starszej połowy bronzu. Nie każda też z tych grup może uchodzić za kontynuację sztuki paleolitycznej. Z całą pewnością jest nią tylko grupa iberyjska i częściowo być może także skandynawska.

Skalne ryty i malowidła iberyjskie utrzymują się na poziomie znanej nam już schematyzacji epipaleolitycznej, lecz jeszcze dalej ją posuwają. Na ich przykładzie można doskonale śledzić przekształcanie się paleolitycznego senzoryzmu w podyluwjalny imaginatyzm. Ryty owe i malowidła występują teraz na całym obszarze półwyspu, głównie jednak w dwu grupach. Grupa południowa, z najważniejszem skupieniem w łańcuchu Sierra Morena, zna ryt i malarstwo. Treścią przedstawień są przeważnie postacie ludzkie, ryte lub czerwono malowane w bardzo małych rozmiarach. Postacie ludzkie występują zazwyczaj pojedynczo, czasem także z łukiem lub z końmi. Wśród zwierząt przeważa jeleń. Obok nich występują różne znaki symboliczne, koła, krzyże etc. oraz wyobrażenia, przypominające małe idole (fig. 23), o których poprzednio była mowa, powstałe w drodze schematyzacji figury ludzkiej. Ważnym zabytkiem jest malowidło skalne z Peña Tu, gdyż wyobrażona tu postać przypomina antropomorficznie rzeźbione menhiry, sztylet zaś o formie, znanej z okresu miedzianego, określa czas powstania.

Skandynawskie rysunki skalne znane są w dwu rodzajach. Jeden z nich, starszy, pochodzi przeważnie z neolitycznej, drugi z bronzowej epoki. Grupa starsza obejmuje płytko ryte na ścianach skał lub czerwono malowane naturalistyczne zwierzęta, czasem w towarzystwie postaci ludzkich, jednak bardziej schematycznie traktowanych, wyjątkowo zaś ornamentu. Przeważają rysunki konturowe, długości 1—4 m; są jednak i znacznie mniejsze. Zwierzęta wyobrażano pojedynczo; najczęściej łosie, jelenie lub reny na ścianach skał, położonych w pobliżu wody. Są to utwory szczepów łowieckich, uprawiających w ten sposób magję myśliwską. Tej okoliczności, oraz, być może, związkom ze sztuką paleolityczną zawdzię-

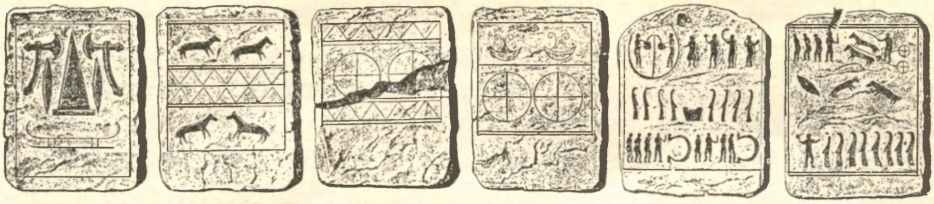
czają owe rysunki, podobnie jak plastyka bałtycko-arktyczna, swój naturalizm. Rolę pośredniczącą mogły odegrać wczesno-neolityczne rysunki okresu Maglemose, wykonywane naturalistycznie na wyrobach z kości. Druga, młodsza grupa obejmuje ryty konturowe lub przez wgłębienie powierzchni wykonane obrazy, jedne i drugie stylizowane. Występują one na lekko pochyłych lub wprost poziomych ścianach skał, daleko od wybrzeży położonych. Treścią wyobrażeń są najczęściej okręty oraz postacie mężczyzn uzbrojonych, walczących ze sobą, idących za pługiem, trzymających koła lub siekiery, trębacze, procesje, a także zwierzęta (konie, bydło, jelenie i in.); wreszcie różne znaki symboliczne, jak koła, siekiery, stopy ludzkie etc. Rysunki te, pozbawione artystycznej wartości, są ważnem źródłem różnych informacyj o ówczesnem życiu i kulturze (fig. 27). Podobną treść i charakter stylowy posiadają rysunki na siedmiu płytach grobu z Kivik (fig. 28).

Półnaturalistyczne rysunki skalne z wyżłobioną powierzchnią obrazu dochowały się także nad jeziorem O n e g a. Wyobrażają one ludzi i zwierzęta (np. łoś, ryby), stylizowane łodzie, podobne do skandynawskich etc. Do pewnego stopnia pokrewne rysunki skalne znane są wkońcu ze S y b e r j i, lecz przeważna ich część pochodzi z czasów znacznie późniejszych.

Rysunki l i g u r y j s k i e pochodzą z obszaru, położonego nad zatoką Genueńską. Występują one na wygładzonych przez naturę ścianach skał, leżących w znacznej wysokości, ok. 1900—2600 m. Rysunki te, po dziecinnemu, naiwnie wykonane, wyobrażają oraczy za pługiem, zaprzęgniętym w bydło, lub po-



27. Rysunki skalne z Tegneby



28. Rysunki na płytach grobowca z Kivik

jedyncze figury owych zwierząt, cieniutkie postacie ludzi, trzymających sztylety na długich styliskach, lub też same sztylety, koła i inne znaki symboliczne.

## 6. SZTUKA EPOK METALOWYCH

Szereg zjawisk kultury neolitycznej trwa jeszcze dalej w ciągu epoki bronzu. Rozgraniczenie ich jest częstokroć nietylko trudne, ale wręcz niemożliwe. To samo odnosi się do sztuki. W ciągu epoki bronzu powstał niejeden jeszcze grobowiec megalityczny, obydwu epokom wspólne są niektóre wytwory plastyki w glinie i rzeźby kamienne, a także znaczną cześć późniejszych skalnych rytów omówiliśmy już w związku z neolitycznemi. Trudność niejednokrotna w rozgraniczeniu materjału zabytkowego dowodzi jednak, że rozwój tych samych założeń w sztuce trwał w ciągu nieprzerwanym, że wynika z jej organicznej całości stylowej.

Sprawa przedstawia się łatwiej, jeżeli mamy do czynienia z wyrobami, wykonanemi już w metalu, pomimo, że początkowe formy stoją w bliskim związku z kamiennemi lub wprost je nawet naśladują. W miarę opanowania nowego materjału pod względem technicznym następuje rozbudowa form narzędzi, broni i ozdób stroju; rozwija się w wysokim stopniu metaloplastyka tego rodzaju wyrobów, do czego pobudza już sam błyszczący metal. Umiar pomiędzy praktycznem przeznaczeniem przedmiotu a jego estetycznym wyglądem ustępuje zczasem coraz częściej na korzyść poszukiwanego piękna formy, co doprowadza wkońcu do znacznych ustępstw na korzyść tego względu. Coraz bogatsze różnicowanie i rozczłonkowywanie form doprowadza do przesady. Rękojeści mieczy i sztyletów kończono np. dwiema do wewnątrz skręcanemi spiralami lub tarczami nadmiernych rozmiarów. Także różne przedmioty codziennego użytku uzyskują formy wprost barokowe. Najbujniejszemu rozwojowi ulegają, jak zwykle, ozdoby stroju, które wyobraźnia artystyczna kształtuje bardzo rozmaicie. Szpile do szat, naszyjniki, bran-

zolety i t. p. widzimy coraz bogaciej profilowane i to nietylko ich zakończenia, lecz nawet całe powierzchnie.

Najważniejsze centrum fabrykacji wyrobów bronzowych znajduje się na północy, w krajach skandynawskich. Tam też kwitnie ornamentyka, znowu ściśle geometryczna. Rozwój jej powtarza się w pewnej mierze według zasad, zrealizowanych już raz w ceramice epoki poprzedniej. Początkowo widoczny jest jeszcze wpływ prostolinijnej ornamentyki neolitycznej. Ustępuje ona jednak miejsca motywom giętym, panującym w zdobnictwie epoki bronzu. Zrazu są to koła, półkola i pojedyncze spirale. Motywy owe spotykamy w pewnem oddaleniu, wzdłuż brzegów przedmiotów, posiadających kształt okrągły (fig. 32), względnie owalny, lub też tworzą one w środku płaszczyzn gwiaździste figury. Ornamentyka znowu zatem podporządkowuje się zdobionemu przedmiotowi. Już w starszej połowie epoki bronzu motywy poprzednie przekształcają się w płynne spirale i wogóle linje faliste. Rozrastają się one i zajmują całe powierzchnie zdobionego przedmiotu z tendencją do tworzenia na nim wstęgowych wzorów centralnych. Linje toczą się w rozmaitych zakolach, coraz żywiej i niespokojniej. W fazie trzeciej ruch w ornamentyce wzmagają jeszcze bardziej pochodne od poprzednich linje kręte i wirowe (fig. 29). Centralne wzory wysyłają na boki, ku brzegom zdobionej płaszczyzny, odgałęzienia, które znowu tworzą różne zakrętasy i wichrowate odnogi. Ich zakończenia w postaci esowatych odrośli przypominają niekiedy główki zwierzęce, daleko posunięte w stylizacji (fig. 29). Motyw ten przedostał się do ornamentyki północnej z środkowo-europejskiej strefy i był ostateczną postacią zgeometryzowania panujących tam form półnaturalistycznych. Równolegle z rozwojem ornamentyki i opanowywania przez nią zdobionej powierzchni postępuje usuwanie pierwotnego jej tła. Dokonuje tego nietylko ilościowe powiększanie rytych lub tłoczonych motywów, lecz także wzmożone stosowanie technik inkrustacyjnych, zapoczątkowanych już w neolicie. Pierwotne tło metalowe zastępują zatem coraz częściej różne obce materjały, najczęściej masa żywiczna, bursztyn, kość, a nawet złoto, wstawiane we wzorzyste wykrojenia powierzchni, które pozo-



29. Bronzowa ozdoba do pasa z Neubrandenburg

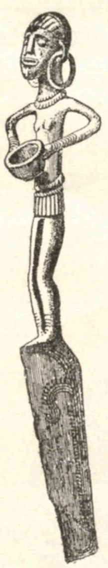


30. Bronzowy naszyjnik z Danji

stawiano także ażurowo. Techniki owe wprowadzają efekty kolorystyczno - malarskie. Zwiększa je jeszcze bardziej uplastycznienie powierzchni przez powiększanie i pomnażanie główek nitów, wzorzyste wytłaczanie powierzchni i t. p. zabiegi.

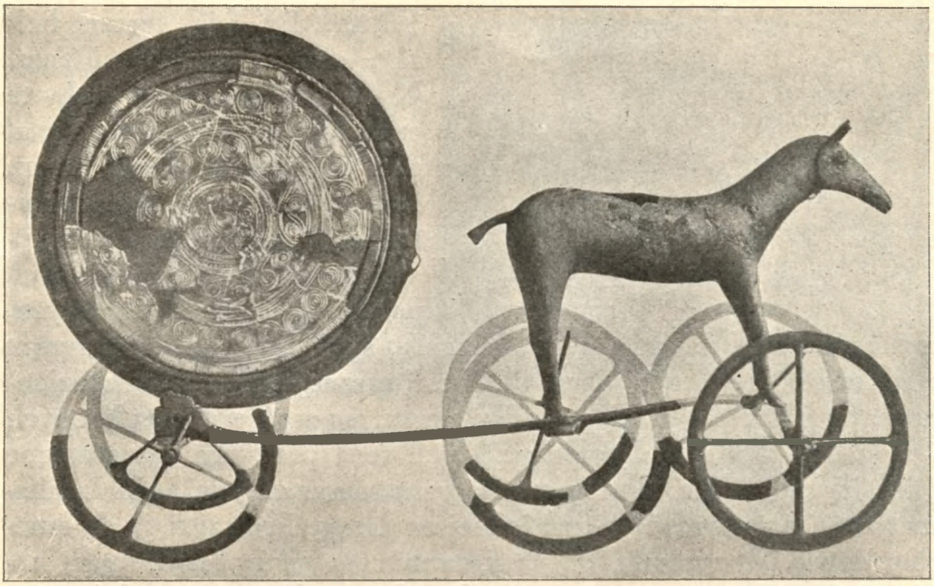
Wyroby bronzowe Europy zachodniej i środkowej nie dorównują północnym. Wyjątek stanowią bronzy węgierskie, które w wytworności form i ornamentyki wykazują cechy pokrewne ze skandynawskiemi wytworami.

Natomiast ceramika przewyższa skandynawską. Niektóre jej gatunki, np. łużycka, pannońska i płd.-niemiecka, rozwijają się wspaniale nietyle pod względem ornamentyki, ile form plastycznych. Technika ceramiczna stanęła bowiem tak wysoko, że powierzchnię naczyń kształtowano dowolnie, tworząc na niej znaczne wypukłości lub też wgłębienia. W ten sposób proces burzenia tła zdobionego przedmiotu doszedł do swych najdalszych granic.



31. Bronzowy nóż z Holsztynu

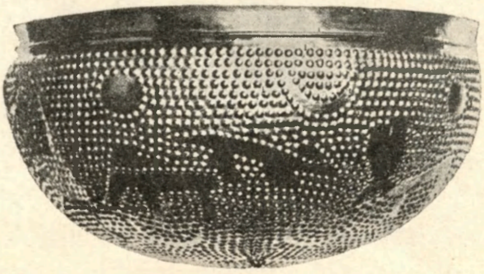
Plastyka, bogato rozwinięta w neolicie, wygasa w ciągu starszej połowy epoki bronzowej, aby odżyć w nowym materjale w okresie halsztackim. Wyjątek stanowią tylko kraje skandynawskie we wczesnym bronzie. Na uwagę zasługują przedewszystkiem zakończenia rękojeści noży i brzytew na kształt figurki ludzkiej (fig. 31) lub głowy zwierzęcej. Ostrza brzytew przyozdabiano gustownie stylizowanemi łodziami i statkami (fig. 31), wyobrażeniami, znanemi nam już ze skalnych rysunków. Najsławniejszy zabytek pochodzi z Trundholm (fig. 32). Jest to wózek na sześciu kółkach, ciągnięty przez konika; ztyłu osadzono pionowo wielką tarczę okrągłą, obitą złotą blachą z wytłaczanemi spiralami i koncentrycznemi kołami. Mnożą się także w ciągu epoki bronzu i z początku następnej wyroby ze złota (fig. 33), zwłaszcza naczyń, ujawnionych w szeregu skarbów w Skandynawji, w Niemczech, w Szwajcarji, na Węgrzech itd. (np. Boselunde, Eberswalde, Zurich i in.).



32. Bronzowy wózek z Trundholm

W okresie halsztackim, który zapoczątkowuje epokę żelaza, punkt ciężkości przenosi się z północy na Europę środkową. Rozbudowa form wyrobów bronzowych wzmaga się tu w dalszym ciągu, dochodząc nieraz do skrajnej hypertrofji. Wzbogacenie form następuje zwłaszcza przez różne narośle plastyczne i ozdobne dodatki, jak guzy, tarczki, łańcuszki, wisiorki, brzękadełka, figurki ludzkie i zwierzęce, najczęściej ptaszki (kaczki), całe lub też tylko ich części; przez rozmaite inne uzupełnienia, posiadające niejednokrotnie bardzo fantastyczne kształty. Na obszar Europy środkowej oddziaływają teraz wpływy starogreckie i staroitalskie, nasycając jej sztukę swojemi formami figuralnemi (fig. 33—35). Ożywiony temi wpływami, osiąga styl halsztacki wspaniały rozwój, trwający przez pierwsze wieki ostatniego tysiąclecia przed Chr.

Ogromny rozwój technik metalurgicznych umożliwia naśladowanie importów z południa, charakterystycznych zwłaszcza dla kultury tak zw. typu Villanova i dla toreutyki wenecjańskiej. Kwitną zatem w kręgu halsztackim wyroby z blachy, jak wiadra



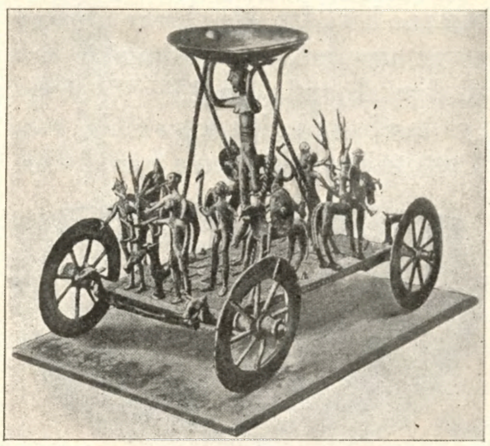
33. Złota czara z Altstetten



34. Część dekoracji situli z Wacz

(situle, fig. 34), tarcze, hełmy, okucia pasów (Wacz, Kuffarn i in.) itp. Wyroby te są bogato o r n a m e n t o w a n e motywami figuralnemi, zaczerpniętemi z ognisk kulturowych północnej i środkowej Italji. Obok pojedynczych postaci ludzkich i zwierzęcych, wytłaczanych lub rytych na blachach, spotykamy je teraz nawet w układzie scenicznym (fig. 34). Treść, zaczerpnięta z życia codziennego, przedstawia walki, pochody, uczty, zapasy, jeźdźców konnych i na wozach etc. W kompozycji tych scen przeważa symetryczne (heraldyczne) ustawianie postaci i grup, coraz częściej jednak schematyczne powtarzanie figur, jednej za drugą. Prowadzi to do zmechanizowania, zczasem do traktowania motywów figuralnych narówni z czysto geometrycznemi, do odnaturalizowania całej ornamentyki w duchu właściwym dla przedhistorycznej Europy. Proces ten, zaczęty w strefie przejściowej, wzmaga się jak zwykle na północy; jemu to należy zawdzięczać owe naturalistyczne echa w ornamentyce skandynawskiej późnej epoki bronzu (fig. 29).

Rozkwita też na nowo p l a s t y k a zwłaszcza w bronzie, przedewszystkiem w kręgu halsztackim. Jest też i ona wynikiem obcych wpływów, wyroby jej nie przedstawiają jednak większej artystycznej wartości. Pojawiają się często pojedyncze figurki kobiet, mężczyzn i zwierzęce. Są to zazwyczaj jeźdźcy konni lub też same konie, byki, ptaki, kaczki i tp. Znaczenie kultowe ma wóz z Strettweg (Styrja). W pośrodku platformy, spoczywającej na 4-ch kołach, stoi smukła, naga postać kobieca, trzymająca w podniesionych rękach misę ofiarną (fig. 35). Figurę tę otaczają 4-rej jeźdźcy także nadzy, ale uzbrojeni, oraz piesze postacie kobiet i mężczyzn. Skromniejsze metalowe wózki z szeregu innych miejscowości środko-



35. Bronzowy wózek z Strettweg



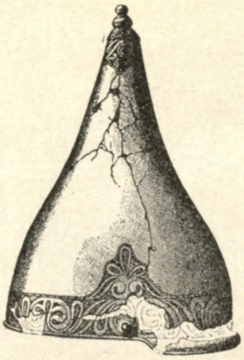
36. Złota czara z Schwarzenbach

wej Europy posiadają także kultowe znaczenie.

Wpływ metaloplastyki widoczny jest także w c e r a m i c e, która wspaniale się rozwija. Na podobieństwo figur zwierzęcych kształtowane niejednokrotnie całe naczynia (kultura łużycka) lub też poszczególne ich części kończą się kadłubami, głowami i różnemi protomami zwierzęcemi. Dzieje się to jednak zazwyczaj, podobnie jak w wyrobach metalowych, bez wewnętrznego związku z formą naczynia. Nawet na ich brzegach ustawiano różne figurki zwierzęce i ludzkie (Gemeinlebarn) lub też górną część naczynia modelowano na podobieństwo twarzy ludzkiej (por. urnę twarzową z „Troi" II). Kształtowano naczynia gliniane na wzór metalowych, nadając im ostre profile i naśladując ich cieniutkie blaszane ściany, na których ryto sceny (Oedenburg). Powszechnie stosowane jest także grafitowanie naczyń, podczas gdy malowanie pojawia się lokalnie (np. Wirtembergja, Śląsk) i nie trwa długo.

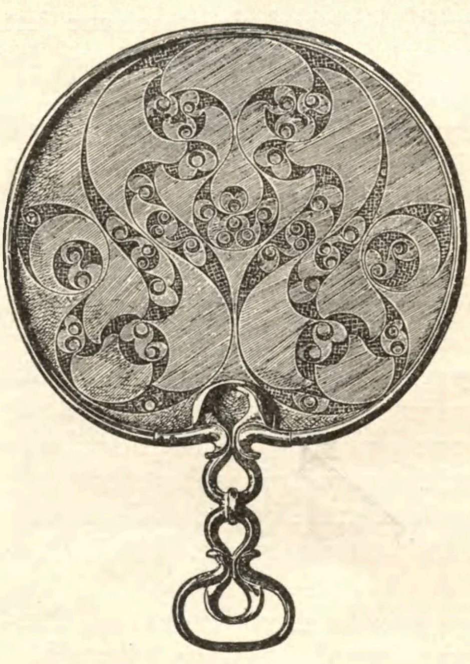
Powszechne użycie żelaza zaczyna się dopiero w drugim okresie l a t e ń s k i m, bronzu używano jednak jeszcze długo, zwłaszcza do ozdób stroju. Na czele kultury przedhistorycznej Europy kroczą teraz Celtowie, stąd też najważniejsze zabytki tego czasu pochodzą z Zachodu. Wojownicze plemiona, uzbrojone w żelazne miecze, dążą nietylko ku Wschodowi, ale niepokoją także ustawicznie klasyczne południe. Drogą rabunku, pokojowej wymiany i handlu przedostają się do Galji najrozmaitsze wyroby greckie, nie wyłączając ceramiki i monet, jużto wprost, jużto za pośrednictwem zachodnich kolonij greckich, np. Marsylji. Importy owe wpływają w drugiej połowie 1-szego tysiąclecia ożywczo na sztukę i powodują wykształcenie się nowego stylu, jednak na innym zupełnie, aniżeli poprzednio, morfologicznym podkładzie: na tle greckiej ornamentyki roślinnej, głównie palmety i gałązki z listkami.

S t y l l a t e ń s k i ogarnia znowu przedewszystkiem przemysł artystyczny. Początkowo panują jeszcze figuralne motywy halsztackie, pomiędzy nie wplatają się jednak coraz częściej przestylizowane ro-

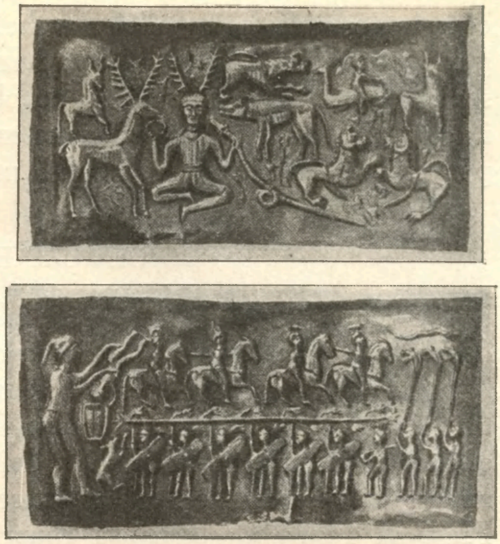


37. Bronzowy hełm z Berru

ślinne motywy. W przeciwieństwie do ornamentyki klasycznej, która wykształca możliwie wiernie cały motyw na podobieństwo naturalnego wzoru i jasno przedstawia jego strukturę, styl lateński działa w kierunku przeciwnym; traktuje np. środek palmety narówni z jej liśćmi i wszystkie części składowe jednakowo przekształca (fig. 37). Odbywa się również rozczłonkowanie klasycznego wzoru palmety na półpalmety i na pojedyncze liście, indywidualnie następnie przetwarzane. W początkowej fazie stylu lateńskiego szeregowano mechanicznie owe poszczególne, zwłaszcza esowate, elementy na wzór halsztackich figuralnych; upłynniają się one jednak w ciągu dalszego rozwoju. Części palmet i gałązek łączą się wzajemnie, tworząc symetryczne grupy lub wzory, powtarzające się w nieskończoność. Ulubione są też trójlistne kompozycje (fig. 37). Równocześnie wkracza z coraz to większą stanowczością abstrakcyjno-geometryczny kierunek staro-europejskiej sztuki i w swoim duchu przetwarza stopniowo naturalistyczne motywy. Z wyraźnych dawniej części palmety tworzą się migdałowate motywy; gałązki z listkami przetwarzają się we wstęgi, nabrzmiewające, to znów zwężające się stopniowo. Wypływają one jedne z drugich i stale się powtarzają w najrozmaitszych, nieraz fantastycznie pomyślanych, lecz organicznie związanych wzorach. Wyraźne odróżnienie w klasycznej ornamentyce motywu od tła ulega zupełnemu zatraceniu. Tworzą się wzory z analogicznych, pozytywnych i negatywnych motywów, wzajemnie sobie przeciwstawianych, podobnie jak się to już działo dwukrotnie: w ornamentyce neolitycznej i bronzu. Pomimo zgeometryzowania przebija jednak roślinne pocho-



38. Bronzowe zwierciadło z Desborough



39. Wyobrażenia na kotle z Gundestrup

dzenie ornamentyki lateńskiej stale, nawet przez najbardziej przestylizowane wzory i jest tą najbardziej specyficzną cechą, która odróżnia styl ten od wszystkich innych przedhistorycznej Europy. Jest też ornamentyka lateńska w swoich ostatecznych wytworach zupełnie oryginalna i osiąga niejednokrotnie wysoki artystyczny poziom (fig. 38).

Uprawia się też dalej z zamiłowaniem i z coraz to większą umiejętnością różne techniki zdobnicze. Bronzy lateńskie są silnie profilowane. Widzimy na nich różne plastyczne pogrubienia od drobnych do bardzo silnie rozwiniętych nabrzmiałości, które kontrastują z silnemi pogłębieniami powierzchni zdobionej (fig. 30). Ulubione są teraz bronzy ażurowe i czerwono emaljowane. Uprząż, okucia wozów, hełmy, tarcze, zwierciadła, pochwy, obok różnego rodzaju naczyń metalowych wędrują aż do Skandynawji, gdzie ulegają naśladownictwu, szerząc nowy styl.

P l a s t y k a lateńska stoi ciągle jeszcze wtyle za ornamentyką, choć głowy zwierzęce i maski ludzkie zdobią zazwyczaj zakończenia różnych okuć i ozdób, łącząc się z niemi niejednokrotnie bardziej organicznie, aniżeli w stylu halsztackim. Powszechne są w dalszym ciągu pojedyncze figurki ludzkie i zwierzęce. U ujścia Rodanu powstaje nawet pod bezpośrednim wpływem greckim kamienna rzeźba (La Roche-Pertuse, Grézan, Antremont), plastyczne wyobrażenia celtyckich bogów ukazują się jednak dopiero pod wpływem rzymskim.

Pomimo bliskich relacyj ze światem klasycznym stoi s z t u k a f i g u r a l n a także na niskim poziomie. Jej stanu dowodzą np. trybowane wyobrażenia na srebrnym, silnie pozłacanym kotle z Gundestrup (Jutlandja). Obok popiersi bóstw kobiecych i męskich widzimy pełną postać celtyckiego boga Cernunnosa z rogami jeleniemi na głowie, siedzącego na ziemi i jedną ręką ściskającego węża za szyję, w drugiej trzymającego torques (fig. 39). Jest tu Herakles, walczący z lwem, amorek na delfinie, znane pochody jeźdź-

ców i pieszych wojowników w hełmach gallickich, oraz luźne figury zwierzęce (lwy, gryfy, pantery itd.). Całość przedstawia mieszaninę lokalnych celtyckich, mitologicznych postaci z klasycznemi i orjentalnemi i nie jest związana ani pod względem treści, ani kompozycyjnie, formalnie zaś bardzo naiwna (ok. Nar. Chryst.).

## 7. POGRANICZE EUROPY I AZJI

W Europie wschodniej sztuka epok metalowych hołduje w dalszym ciągu naturalizmowi coraz silniej się rozwijającemu. Zna go na obszarze Rosji centralnej chalkolityczna kultura Fatjanowo, a później bronzu. Kształty zoormoficzne nadawano obuchom siekier metalowych (Seima), podobnie jak dawniej kamiennych. Nieobca jest także sztuce postać ludzka (skarb z Galicz). Plastyka figuralna odgrywa również ważną rolę w syberyjskiej kulturze bronzowej. Zwłaszcza zakończeniom rękojeści sztyletów i noży nadawano z zamiłowaniem kształty głów zwierzęcych lub też całych ich postaci.

Punkt ciężkości leży jednak w Rosji południowej i południowo-wschodniej. Dawny naturalizm, dotarłszy tu od północy, spotkał się z zakorzenionym w staroazjatyckich kulturach i panował w sztuce do końca czasów przedhistorycznych. Aż do okresu scytyjskiego działały jednak nieustannie wpływy, idące to z Europy północnej lub północno-zachodniej, to znów z krajów naddunajskich, niosąc razem ze swoistemi formami zamiłowanie do ornamentyki i stylizacji, swego abstrakcyjno-geometrycznego ducha sztuki. Ścierał się on ustawicznie z miejscowym, a zbliska ciągle podsycanym naturalizmem i usiłował go skuwać w formy geometryczne. Charakter sztuki epoki bronzu jest przeto zupełnie inny, aniżeli w pozostałej Europie. Wprawdzie naturalizm góruje w niej nadewszystko, ale kierunek przeciwny odbiera mu często świeżość i rozpęd lub też jaskrawo go zestawia z formami ściśle geometrycznemi (Koban, fig. 41). Naodwrót prądy przeciwne niosą niejednokrotnie, zwłaszcza na obszar Europy centralnej, nieznane tam formy, które pobudzają wyobraźnię artystyczną (fig. 42) i wpływają decydująco na zmianę kierunku sztuki. Także i tutaj główną jej dziedziną jest przemysł artystyczny, o tyle wspanialszy, że szlachetne materjały, srebro, a zwłaszcza złoto, są w nim pospolite.

Już w okresie chalkolitycznym ważne centrum kulturowe znajduje się na Kubaniu. Kurhany ze szkieletami, barwionemi ochrą, zawierają dary, nierzadko ze srebra i złota. Najbogatszy kur-

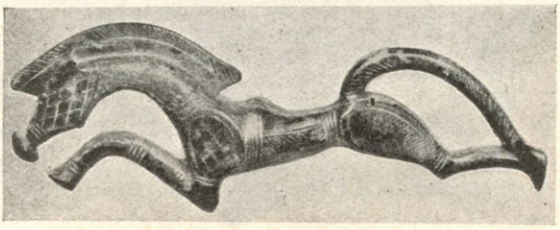
han w Maikop krył m. in. plastyczne figurki byków i lwów, oraz 2 kubki srebrne z trybowanemi, zawsze naturalistycznemi zwierzętami, na jednem naczyniu nawet na tle pejzażu! (fig. 40). Wpływy staro-orjentalnych kultur są tu przeto widoczne. Dominują one także w sztuce epoki bronzu i żelaza krajów kaukaskich.



40. Srebrny puhar z Maikop

W Przedkaukazji kultura kubańska lubuje się zwłaszcza w plastycznych wyobrażeniach zwierząt (jeleń) i ludzi, któremi przyozdabiano broń, ozdoby i narzędzia. Pełne figurki (fig. 41) są rzadsze (skarb z Kazbek). Sposób przedstawiania tych postaci waha się często pomiędzy realizmem a stylizacją, dochodząc, choć wyjątkowo, nawet do daleko posuniętej geometryzacji, np. w rytych figurach jeleni na blachach skarbu z Kazbek. Ornamentyka czysto geometryczna jest rzadka. Jej motywy (spirala, meander) występują niekiedy w kontrastowem połączeniu z naturalistycznemi formami (Koban).

W Zakaukazji przejawiają się wpływy staro-orjentalne znacznie silniej. Metaloplastyka, przeważająca na północy, ustępuje tu miejsca rytownictwu, znanemu głównie z bronzowych blach od pasów. Zdobiono je fryzami figuralnemi, wykonywanemi przy pomocy bardzo delikatnej puncy. Wyobrażano najrozmaitsze zwierzęta, nie wyłączając nawet fantastycznych, postacie ludzkie jednak wyjątkowo. Figury te występują jużto szeregowane schematycznie w rzędach, jużto bez żadnego porządku, niescenicznie, jedynie dla zapełnienia zdobionej powierzchni, sposobem skrajnie pojętym, gdyż nawet z rozsianemi motywami geometrycznemi, istny *horror vacui*. Pomimo swych gwałtownych ruchów zwierzęta są przedstawiane szablonowo, a stylizację ich zwiększa jeszcze bardziej nienaturali-



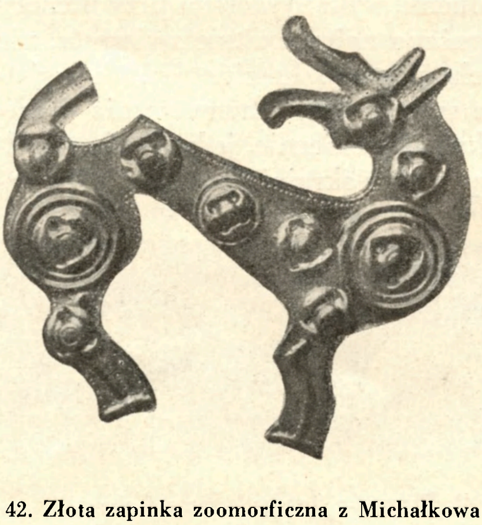
41. Bronzowa figurka konia z Kobanu

styczne traktowanie powierzchni ciał i podwójny kontur. Całość działa przeto jako ornamentalna dekoracja. Skłonność do geometrycznego przekształcania zwierząt widoczna jest także w ich postaciach, rytych na ceramice.

Obok wahania się pomiędzy naturalizmem a geometryzacją istot żyjących odznacza się sztuka kaukaska efektami optyczno-malarskiemi. Przedmiotom codziennego użytku nadawano z zamiłowaniem niespokojne kształty, często wprost barokowe, urozmaicając je różnemi plastycznemi dodatkami (ptaszki, wisiorki itp.). Są to bronzy zazwyczaj ażurowe, różnobarwnie emaljowane, inkrustowane, wyroby, zdobione najrozmaitszemi technikami, których kontrastowe zastosowywanie miało wywoływać tem większe malarskie wrażenie. Motywów roślinnych sztuka kaukaska nie zna.

Niejedną cechę sztuki kubańskiej i kaukaskiej odnajdujemy w stylu halsztackim (plastyczne rozczłonkowanie formy) i lateńskim (emalja). Niektóre fibule we wspaniałym złotym skarbie z Michałkowa zawdzięczają właśnie tym wpływom swoje zoomorficzne kształty (fig. 42). Wpływy te zespoliły się w skarbach michałkowskich razem z wielu innemi w kulturze trackiej okresu halsztackiego.

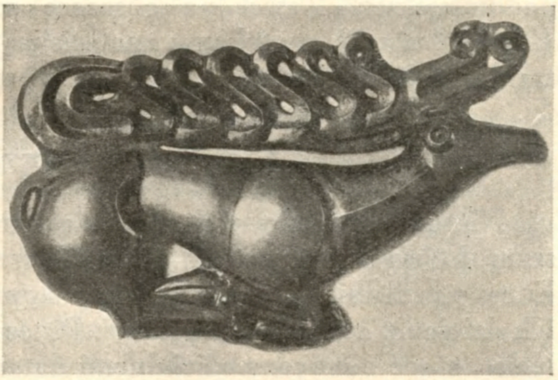
Począwszy od VII w. przed Chr. zajmują południową Rosję przybyli tam od wschodu Scytowie. Usadowiwszy się nad dolnym Dnieprem i wybrzeżami morza Czarnego i dalej ku wschodowi, rozwijają owe plemiona, częściowo koczownicze, częściowo rolnicze, bujną kulturę, której wpływy sięgnęły zczasem w głąb Azji i Europy, daleko poza granice ich stale rosnących posiadłości. W kulturze scytyjskiej ważną rolę odgrywa sztuka, ograniczająca się i tu jednak do przemysłu artystycznego, który jeszcze w wyższym stopniu, aniżeli poprzednie, posługuje się szlachetnemi materjałami. Już ze swej azjatyckiej kolebki przynieśli Scytowie zamiłowanie do plastyki figuralnej. Górowały w niej nadewszystko figury zwierzęce, technicznie i stylowo wielostronnie zależne od szerokiego kręgu, zatoczonego już wówczas przez staro - azjatycką sztukę. Po



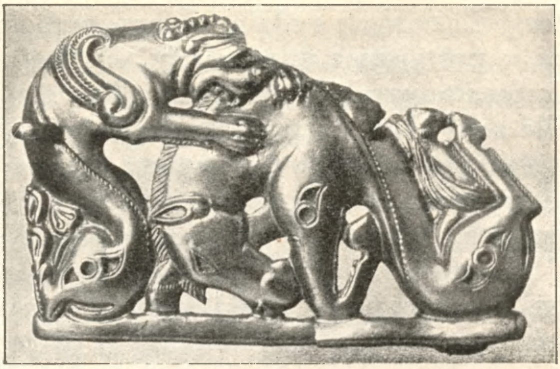
42. Złota zapinka zoomorficzna z Michałkowa

przybyciu Scytów (Skolotów) do nowych siedzib ich przemysł artystyczny rozwijał się dalej w pontyjskich warsztatach, kształtując się stale w rękach prowincjonalno-greckich mistrzów. Wykonują oni nietylko zamówienia dla scytyjskich książąt i możnych, pracując według ich gustu, a w granicach zasad swego kunsztu, lecz wędrują także na ich dwory i tam sami działają oraz pozyskują miejscowych naśladowców i kształcą uczniów. W ten sposób powstaje styl skolocki, im dalej zaś od ognisk czarnomorskich, tem bardziej odchyla się on od panującego tam ducha sztuki i staje się scytyjskim w szerszem tego słowa znaczeniu. Wędrują także na północ oryginalne dzieła greckie i przednio-azjatyckie. Importy te spotykamy złożone obok wyrobów scyto-greckich i scytyjskich we wspaniałych kurhanach i skarbach, sięgających daleko w głąb stepów.

Sztukę scytyjską interesują niemal jedynie zwierzęta. Ich realistyczne, pełne fantazji oraz niezwykle żywe wyobrażanie łączono znakomicie z dekoracyjną stylizacją. Osobliwe połączenie tych dwóch cech umożliwiała umiejętność konstrukcyjnego przedstawiania zwierzęcego ciała, zrozumienie dla jego organicznej budowy. Ciało zwierzęce umiano zawsze związać w jedną organiczną całość, pomimo, że je różnicowano na szereg najważniejszych części składowych poto, aby je dekoracyjnie wyzyskać i zmienić. Występują najpospoliciej jeleń, koń, lew, ryba, dzik, orzeł i zwierzęta bajeczne. Wyobrażano je jużto w całości, jako duże figury, jużto poszczególne ich części, a wówczas najchętniej samą, lub w połączeniu z palmetą, głowę ptaka z wielkim zakrzywionym dziobem i dużem okrągłem okiem. Widzimy zwierzęta we wszystkich możliwych pozycjach, leżącej (fig. 43), w pełni lub napół stojącej, pojedynczo lub podwójnie, a wówczas heraldycznie ustawione, nierzadko także w walce ze sobą; jedne zwierzęta powalają drugie (fig. 44) lub też wgryzają się nawzajem w swe ciała. Postacie owe i całe sceny wykuwano w złotej blasze lub odlewano w bronzie same dla siebie, jako ozdobne plakiety do nałożenia, nierzadko w celach apotropaicznych



43. Złote naszycie w kształcie jelenia z Kostromskaja



44. Walka zwierząt. Złota plakieta z zachodniej Syberji

(fig. 43), jako klamry do pasów (fig. 44), zakończenia narzędzi, broni i uprzęży oraz różnych przedmiotów codziennego użytku (zwierciadła, ozdoby itd.). Celowano w dekoracyjnem użyciu figur zwierzęcych, dostosowując pojedyncze figury i grupy kompozycyjne do kształtu i przeznaczenia danego przedmiotu oraz do rozporządzanego na nim miejsca. Znanych jest wiele technik zdobniczych, z tych na pierwszem miejscu ażurowanie (fig. 44) i wysadzanie. Większość tych wyrobów pochodzi dopiero z IV i III w. przed Chr. Z czasów wczesnego hellenizmu datują się najznakomitsze wyroby, odkryte w kurhanach scytyjskich. Są to m. in. srebrne czary z Kul Oba, Woronežu, Czertomłyku i Sołochy. Sceny, ryte na tych naczyniach, zaczerpnięte są z życia Scytów w czasie pokoju (tresowanie koni) i walk (rozmowy wojowników, opatrywanie rannego i t. d.).

Sztuka scytyjska sięgnęła w głąb centralnej Rosji i Syberji, stwarzając lokalne odmiany i rozpowszechniając wszędzie swój typowy styl zwierzęcy. Zachodnia granica bardziej zwartego kręgu kultury scytyjskiej sięga Małopolski Wschodniej. Wpływy jej dotarły jednak znaczniej dalej ku Zachodowi, zwłaszcza w głąb krajów naddunajskich. Nawet na obszarze zachodniej Słowiańszczyzny (Śląsk, Łużyce) spotykamy znaleziska typowych scytyjskich bogatych wyrobów (Vettersfelde, Vogelgesang).

## 8. CZASY KOŃCOWE PRE- I WCZESNOHISTORYCZNE

Nierównomiernie wyłaniają się z mroków pradziejowych obszary, których sztukę omawialiśmy dotychczas. Ludy, zamieszkujące Europę przedhistoryczną, widzimy stopniowo, w miarę padania na ich dzieje świateł historji pisanej. Proces ten trwa zgórą całe tysiąclecie, leżące pomiędzy oficjalnemi datami podbicia Galji przez Cezara i przyjęcia chrześcijaństwa przez „wszystkich Duńczyków“, około r. 1000. W czasach tych ulegała cała Europa, aż po swe naj-

dalsze wschodnie granice, znanym wstrząsom i przemianom, sięgającym głęboko w każdą dziedzinę życia. Nie działo się to po raz pierwszy, ale nigdy w takim stopniu, a nigdy przedtem w świetle historji. W Europie środkowej wrzało najgoręcej zwłaszcza w pierwszej połowie tysiąclecia. Tu ścierały się ze sobą najsilniej różne prądy kulturowe i w dziedzinie sztuki: staroeuropejskie, celtyckie i germańskie z hellenistyczno-rzymskiemi, hellenistyczno-scytyjskiemi, bizantyńskiemi i różnorodnemi przednio-azjatyckiemi (sassanidzkiemi) i z głębi Azji pochodzącemi. Im dalej ku Zachodowi i Północy, tem bardziej cichły wzburzone fale, niosąc i wyrzucając na brzegi różne dary. Na owych peryferjach dojrzały też dwa style, merowingski i nordyjskiej ornamentyki zwierzęcej. W dwu tych skarbnicach złożyła sztuka przedhistoryczna swój najgłówniejszy dorobek i przekazała go w wianie nadchodzącym czasom. Korzystały one z tych darów jeszcze długo, w głąb średniowiecza.

W początkach tej epoki i przez pierwsze stulecia po Chr. przeżywa dawny obszar przedhistorycznej Europy prawdziwy okres rzymski. Wojna i handel niosą tam ustawicznie najprzeróżniejsze wyroby italskiego przemysłu artystycznego. Na macierzystem terytorjum kultury halsztackiej i lateńskiej powstaje celto-rzymska i prowincjonalno-rzymska. Korzystają one w pełni z miejscowych sił twórczych. Lokalne warsztaty z dawnemi tradycjami artystycznemi i technicznemi oraz nowo powstające produkują różne bronzy codziennego użytku, zdobią je w sposób ażurowy lub ornamentyką klinową. Koło garncarskie, znane już w okresie lateńskim, zatacza krąg coraz szerszy. Na ogromną skalę kwitnie fabrykacja naczyń *terra sigillata*, eksportowanych daleko poza granice imperjum, jak np. do Polski. Im bardziej ku północy, tem mniej zrozumiały i obcy abstrakcyjnemu duchowi był bujny naturalizm i antropocentryzm sztuki śródziemnomorskiej, przejawiającej się z równą siłą także w przemyśle artystycznym. Wiadra, naczynia metalowe i szklane oraz różne ozdoby i narzędzia przyjmowano chciwie, lecz otchłań dzieliła je od wyrobów miejscowych. Brano z nich i naśladowano przedewszystkiem to, co było zrozumiałe i co leżało w granicach technicznych umiejętności. Zmieniają się zatem formy naczyń, zdobi je meander, wzrasta jakość wyrobu. Złotnictwo północne zapoznaje się z filigranem i granulacją. Na wzór złotych medaljonów rzymskich, które noszono jako ozdoby, i monet, których eksport był ogromny, powstają w krajach skandynawskich brakteaty (w. VI). Naśladowano na nich twarze rzymskich władców, emblematy, znaki, napisy i figury zwierzęce. Te i inne wyroby zniekształcano zczasem

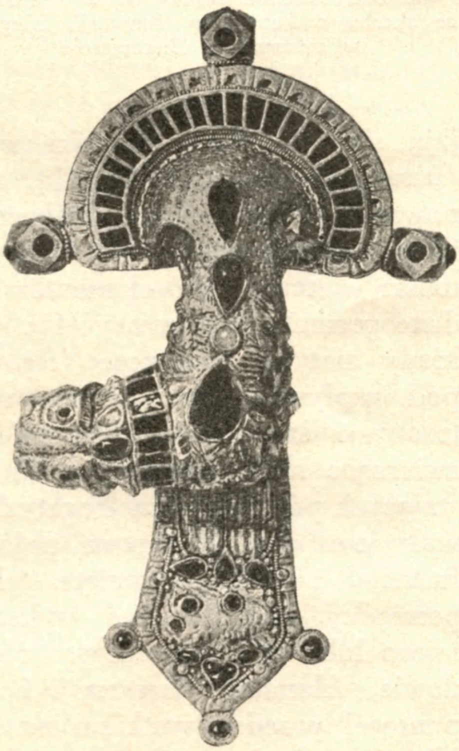
nie do poznania, czerpano z nich jednak coraz nowe pomysły dla własnej sztuki; pobudzały one wyobraźnię artystyczną, która już niedługo miała wydać wspaniały owoc w postaci ornamentyki zwierzęcej.

Podczas gdy kultura a z nią sztuka śródziemnomorska jedno swe ramię wyciągała ku Europie prehistorycznej przez zachodnie i naddunajskie prowincje rzymskie, jej drugie ramię sięgało po owe obszary od strony połudn.-wschodn, przez kolonje greckie, nadczarnomorskie. W czasach po-Chrystusowych ścierały się tam ze sobą w dalszym ciągu różnorodne prądy. Potęga scyto-sarmacka leżała już w gruzach. Znikło także zainteresowanie się jej sztuką, która schroniła się dalej ku północy, zwłaszcza na zachodniej Syberji (fig. 44). W dawnych centrach pozostały tylko dalekie echa minionej świetności. Nowa panuje w nich moda, zamiłowanie do spożytkowania w złotnictwie szlachetnych i półszlachetnych, różnobarwnych kamieni. Niemałą w tem rolę odegrały Indje i Persja (skarb z Oxus, Wolfsheim), a wpływ ich był tem łatwiejszy, ile że sztuce scytyjskiej oddawna (Kelermes) nie obce były tego rodzaju sposoby zdobnictwa (fig. 44).

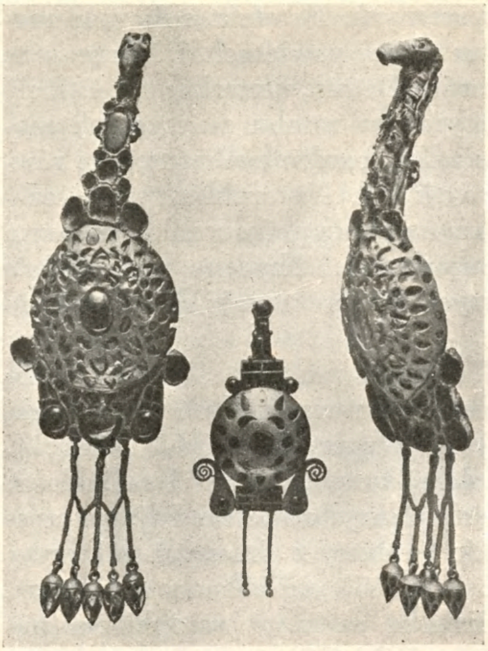
Znakomitymi odbiorcami złotniczych wyrobów, wysadzanych różnobarwnemi kamieniami, okazali się przybyli z północy w II w. Goci, nowi władcy urodzajnych stepów. Pod ich protektoratem rozwija się nowy styl i wędruje w głąb Rosji i Syberji podobnemi drogami, jak poprzednio scytyjski. Nie posiadali atoli Goci ani swego zasobu motywów, ani zdecydowanego kierunku sztuki, niewątpliwie jednak wiele zdolności i technicznych umiejętności, przyniesionych z ojczyzny. Do gustu ich musieli się teraz zastosowywać pierwsi obcy wykonawcy zamówień książąt gockich i stąd pochodzi ewolucja nowego stylu bardziej w kierunku kolorystycznych efektów, aniżeli pogłębienia artystycznej formy. Polem działania jest znowu, jak zresztą przedtem i potem, drobna sztuka, przemysł artystyczny. Z dobrego, masywnego złota sporządzano głównie zapinki do szat, sprzączki i języczki do pasów oraz różne ozdoby stroju. Przystrajano je zwłaszcza almandynami i granatami *en cabochon* lub też rżniętemi w cienkie płytki, i osadzano pojedynczo lub w skupieniu w komórkach, utworzonych z nalutowanych złotych paseczków. Ów styl, polichromiczno-geometryczny, posługuje się pospolicie emalją, barwnemi pastami i szkiełkami, filigranem, granulacją w różnych postaciach, całym zasobem technicznych środków, któremi rozporządzało złotnictwo, pochodzące ze szkoły hellenistycznej. Wszystkie te sposoby zdobnicze tracą jednak coraz bardziej na delikatności wy-

konania w rękach coraz mniej sprawnych. Na efekt obliczane rozrzucanie barwnych elementów na złotej powierzchni bierze górę ponad składaniem motywów i wzorów. Dawny, umiarkowany i trzeźwy duch sztuki wybrał z fantastycznego zasobu zwierzęcych motywów sztuki scytyjskiej niektóre tylko, bardzo nieliczne, i te również spożytkował w stylu gockim. Na wolnych zakończeniach różnych ozdób spotykamy znaną głowę ptaka z zakrzywionym dziobem lub też łeb jakiegoś czworonoga. Obydwie oddaliły się znacznie od swych naturalistycznych wzorów i stają się coraz bardziej typowemi.

Pod uderzeniem Hunów (375) pada państwo Gotów. Unoszą oni ze sobą swe skarby, znane nam z wielu wspaniałych wykopalisk, odkrytych w Rumunji (Petrósa), na Węgrzech (Szilágy Somlyó), z Austrji (Untersiebenbrunn) i dalej ku południowi i zachodowi. Jeden ze skarbów w Szilágy Somlyó krył złote medaljony cesarzy rzymskich, oprawne w szerokie bordjury z almandynami, drugi ozdoby stroju w stylu gockim (fig. 45) etc. Skarb z Petrósy, najwspanialszy z gockich, zawierał m. w. in. 4 zapinki na podobieństwo orłów (fig. 46), 3 naszyjniki i 2 czarki koszyczkowe, roboty ażurowej z rączkami w kształcie panter. Wyroby te wysadzane są kamieniami w układzie, wskazującym na wzory perskie (czara Chosroesa II) i antyku. Także wspaniała złota sprzączka z Apahidy świadczy, że jej wykonawca wyszedł z najlepszej szkoły złotniczej. Zabytek ten posiada szlachetną formę i umiar w celowym układzie elementów dekoracyjnych. Cechami temi odznaczają się złotnicze wyroby stylu gockiego z Rawenny oraz zabytki, pochodzące z grobu Childeryka († 481), odkrytego koło Tournais. Wizygockie korony wotywne ze skarbu w Guarrazar koło Toledo należą wreszcie do najświetniejszych wyrobów, jakie wkońcu wydała ta sztuka.



45. Złota zapinka z Szilágy Somlyó



46. Dwie wielkie zapinki i jedna mała ze skarbu z Petrósa w Rumunji. Niegdyś w muzeum w Bukareszcie

Wyroby gockie, przedostawszy się na zachód, spotkały się z oceną mistrzów, pracujących w warsztatach, posiadających niebyle tradycje. Zrozumiano tam wartość kolorystycznych efektów, przyjęto nowe materjały i techniki zdobnicze, zaciekawiono się łebkami potworków i zdecydowanemi profilami ptasich główek. Zaczyna się znowu gorączkowa praca nad uporządkowaniem nowych pomysłów, powstaje styl merowingski. Ozdoby stroju są uboższe od gockich pod względem materjału. Brak złota usuwa także filigran i granulację na plan drugi. Naśladowano je przez wytłaczanie i odlewanie. Rozwijają się wspaniale techniki wysadzania, szkliwa komórkowego (*verroterie cloisonée*, fig. 47), emalji i niella, ażurowanie, klinowanie, inkrustowanie srebrem w żelazie i bronzie, oraz różne inne techniki zdobnicze. Miejsce dawnego rozluźnienia zajmuje umiar w stosowaniu elementów dekoracyjnych, z których układano geometryczne wzory (fig. 47 c). Między nie wstawiano niekiedy motywy zwierzęce (fig. 47 a) dawne i nowe, powstające pod wpływem nordyjskim, sploty wężowatych ciałek, opatrzonych smoczemi łebkami (fig. 47 b). Ornamentalne główki zwierzęce służą najczęściej ku ozdobie ostrych zakończeń i wystających pól zwłaszcza bogatych we formy zapinek do szat. Pod wpływem chrześcijaństwa pojawiają się, ale rzadko, postacie ludzkie, wyjątkowo wzięte także ze scen biblijnych (Daniel pomiędzy lwami). Nad wykształceniem stylu merowingskiego i jego lokalnych odmian pracowali głównie Frankowie, Burgundowie, Alamani, Bawarzy i Longobardowie (fig. 47 c). Styl ten panował przedewszystkiem na obszarze dzisiejszej Francji i płd. Niemiec, skąd wyroby te rozchodziły się w dalekim promieniu,



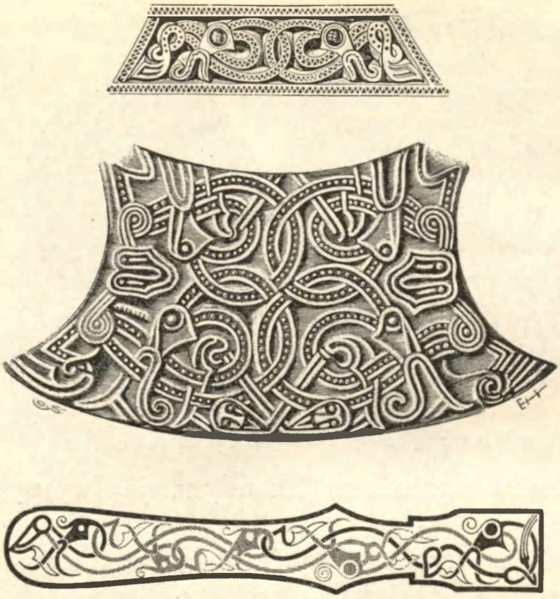
a b c

47. Zapinka z Xanten (a), z Wittislingen (b) i longobardzka (c)

szerząc swe motywy i techniki zdobnicze (Skandynawja, wyspy W. Brytanji).

Na północy odżywały w drugiej połowie tysiąclecia wspaniałe tradycje ornamentyki epoki bronzu. Wyroby odległych od siebie epok łączyły się ze sobą nie tyle formą i szczegółami motywów dekoracyjnych i stylu, ile tendencją, płynącą z tego samego, co dawniej, abstrakcyjno-geometrycznego ducha sztuki. Pielęgnowały go nieustannie w ciągu stuleci epoki żelaznej zaciszne warsztaty skandynawskich mistrzów, pracujących niestrudzenie w ciągu długich nocy zimowych; snycerzy, wsłuchanych w legendy i baśnie, snute na kanwie tej samej wyobraźni artystycznej.

Do własnej skarbnicy sztuki napływają ustawicznie z różnych stron wzory bujnego naturalizmu. Rodzima sztuka stawała narazie wobec niego zupełnie bezradnie, lecz budził on zainteresowanie i chęć naśladowania. Pierwsze próby wypadają w sposób dziecinnie naiwny (brakteaty w. VI). Nieumiejętność a z drugiej strony zbyt silny indywidualizm sztuki nordyjskiej stają jednak na przeszkodzie ślepemu imitowaniu, ułatwiają wszakże i pozwalają na rozkład obcych całości. Wyjęte z nich poszczególne elementy przerabiano i przyswajano zatem własnej ornamentyce. Pojawiają się one wśród jej wzorów razem z postaciami zwierząt i ludzkiemi, w jej interpretacji podanemi. Równolegle z rozkładem i przestylizowywaniem obcych motywów idzie proces, podobny do znanego nam z końca epoki bronzu (fig. 29), tylko znacznie silniejszy. Końce ornamentalnych wstęg i pasów poczynają oddechać własnem życiem, przybierają swoiste łebki nieokreślonych zoologicznie potworków (fig. 47 b i 48). Wężowate ciałka łączą się ze sobą w fantastyczne sploty; raz zacieśniają się, to znów prężą i rozwijają w zwojach ciągle płynnych,



48. Rozwinięte wzory północnej ornamentyki zwierzęcej

pełnych wewnętrznej dynamiki (fig. 48). Z pośród zakoli i pętlic wyglądają głowy zwierzęce, a czasem i ludzkie, mniej lub więcej stylizowane (fig. 48 b). Północna o r n a m e n t y k a  z w i e r z ę c a przechodzi kilka faz stylowych. Zmagają się ze sobą dwa kierunki: staroeuropejski geometryzm z naturalizmem; imaginatyzm z senzoryzmem, północ z południem. W ciągu kilku wieków abstrakcjonizm bądź to zwycięża, prowadząc do zupełnego rozpłynięcia się postaci zwierzęcych i plecionki, bądź też godzi się ze swym rywalem, a wówczas z pośród więzów geometrycznych wzorów, schodzących na plan drugi, wystrzelają śmiało groźne łby bajecznych potworów „sag" północnych (fig.49). Postaciom tym odbierał jednak zazwyczaj proces denaturalizacyjny cechy zoologicznej przynależności, zdołał zetrzeć indywidualizm, pozostawiając sam tylko typ. W rezultacie całość działa jako ornament, sztuka ta jeszcze zdobi, a nie przedstawia. Dokonane ustępstwo było jednak wielkie, pierwszy raz w tak dużym stopniu. Zwiastuje ono koniec sztuki przedhistorycznej oraz panującego w niej dotąd wyłącznie abstrakcyjno-geometrycznego ducha podyluwjalnego imaginatyzmu.

Ornamentyka zwierzęca zdobi najczęściej metalowe przedmioty stroju wspólnie z umiarkowanie stosowaną *verroterie cloisonée* i z innemi technikami dekoracyjnemi, przybyłemi z europejskiego kontynentu. Wzory jej przenosi robota snycerska z zamiłowaniem na wszelkiego rodzaju sprzęt domowy, gospodarski i wojenny, na łoża, wozy, sanie, miecze i ich pochwy, okręty, etc. (Nydam, Sandefjord, Oseberg, fig. 49). Ornamentyka zwierzęca święci tu wszędzie prawdziwe triumfy, obejmuje stopniowo wszystkie możliwe dziedziny, nie wyłączając budownictwa.

Style merowingski i północnej ornamentyki zwierzęcej, jakkol-

wiek wchłonęły w siebie najróżnorodniejsze elementy i są najgłówniejszym dorobkiem sztuki prehistorycznej w zaraniu dziejów, to jednak nie dają jeszcze pełnego jej obrazu. Należy go uzupełnić szeregiem zabytków, które w drugiej połowie tysiąclecia krążyły zwłaszcza w Europie naddunajskiej. Nie wpłynęły one wprawdzie na wytworzenie się jakiegoś stylu o wielkim zasięgu i długiem trwaniu, lecz obecność ich jest miarą różnorodności wzorów, które przesuwały się wówczas przed oczyma, i tłumaczy, skąd brały się różne formy i motywy. Na Węgrzech pojawia się nagle razem z Awarami grupa stylowa Keszthely. Są to bronzy lane, ażurowe i złocone ze scenami walk zwierzęcych, przypominającemi zupełnie scytyjskie. Skarb z Pekinje (Albanja) zawierał naczynia i ozdoby hellenistyczno-scytyjskiego pochodzenia z greckiemi napisami. Największy i najważniejszy skarb, odkryty w Nagy-Szent-Miklós (fig. 50), składał się z 23 złotych naczyń. Zdobią je ornamenty roślinne i geometryczne, pasty szklane i sceny figuralne. Znajdują się także napisy chrześcijańskie. Hellenistyczno-scytyjskie elementy krzyżują się w tym skarbie z sassanidzkiemi i z głębi Azji pochodzącemi.



49. Rzeźba drzewna ze statku w Oseberg

Na obszarze Eurazji w zwartym kompleksie i dalej ku zachodowi wyspowo przez Słowiańszczyznę aż po Wirtembergję występują figury kamienne kobiece, rzadziej męskie t. zw. bab. Szereg ich grup terytorjalnych różni się pomiędzy sobą szczegółami wykonania, stylistycznemi, posiadanych emblematów i t. d. Najczęściej blokom kamiennym wielkości naturalnej człowieka, ale także i mniejszym, nadawano jego przybliżony kształt i rzeźbiono grubo twarz, ręce, nogi, oraz z jednej lub z kilku stron bloku mniej lub więcej szczegółów figury ludzkiej,



50. Złoty dzban z Nagy-Szent-Miklós

jej stroju i posiadanych emblematów (np. róg do picia). Naturalistyczny sposób traktowania postaci ludzkiej przeważa nad stylizowanym, nawet w razie daleko idących uproszczeń i opuszczeń. Indywidualne traktowanie osoby nie było nigdy troską rzeźbiarza, nawet przy najbardziej szczegółowem wykonaniu postaci i jej wyposażenia. Chodzi zawsze tylko o przedstawienie mężczyzny lub kobiety, ale nie ich indywidualnych postaci, lecz także nie żadnego typu ani schematu, jak to miało miejsce przy rzeźbach neolitycznych z nad Marny i menhirowych (str. 41). Czasem przypominają się jednak tamte rzeźby, choć obydwie grupy nie posiadają żadnego związku genetycznego; stoją tylko w jakiejś relacji, zresztą także niezależnie od siebie, z kultem zmarłych.

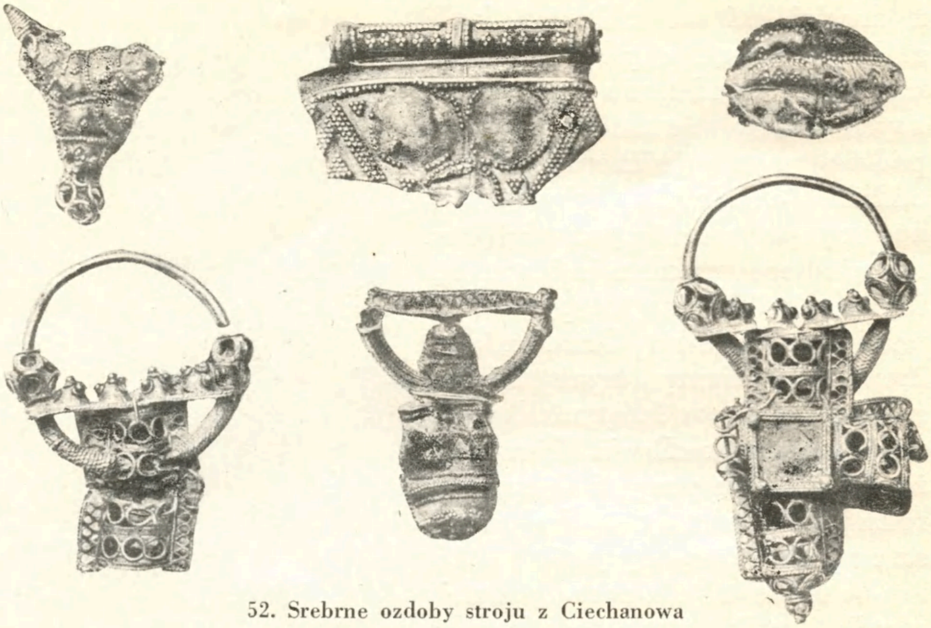
Natomiast wyobrażeniem bóstwa słowiańskiego jest wielopostaciowy posąg t. zw. Światowita, pochodzący ze Zbrucza (fig. 51). Jest to monolit z miękkiego wapienia, czworościenny, znacznej wysokości (w. 2,67×0,31 m), pokryty płaskorzeźbami, rozmieszczonemi w trzech kondygnacjach, jedna ponad drugą. W każdem piętrze znajdują się postacie ludzkie: u dołu klęczące, w środku wieńcem stojące, w najwyższem dwie postacie kobiece i dwie męskie, złączone tyłami we wspólny korpus i pod wspólnem nakryciem głowy o czterech twarzach. Technika rzeźbienia zdradza biegłość ręki w snycerstwie, kompozycja zaś oraz piętrowość przypominają sztukę Gandhara (posąg Buddy). Szczegóły formalne, tematowe i emblematy można odnaleźć z jednej strony w grupie bab kamiennych,

z drugiej zaś na srebrnym kotle z Gundestrup. Posąg był polichromowany. Przedstawia on godną swych czasów mieszaninę, powstałą pod wpływem najróżnorodniejszych oddziaływań, ale jednolicie skomponowaną; jest całością pod względem technicznego wykonania i stylową. Światowit ze Zbrucza przypomina zupełnie opis (Saxo Grammaticus) drewnianej figury tegoż bóstwa, znajdującej się w świątyni słowiańskiej w Arkonie na Rugji. Wiemy także skądinąd, że posągi i figury tego rodzaju nie należały w Słowiańszczyźnie do wyjątków.

W Azji połudn.-zach. powstają ośrodki sztuki złotniczej, których wytwory, srebrne ozdoby stroju, przedostają się różnemi drogami na północ i półn.-zachód. To samo dzieje się niejednokrotnie z samymi mistrzami, którzy w obcych krajach, na dworach książęcych, odcięci od swych ojczystych warsztatów i niezawsze w kontakcie z sąsiadami, pracują częstokroć według własnej inwencji, zabranemi ze sobą narzędziami i na przyniesionych kowadełkach. Na obszarze od płd. Szwecji a zwłaszcza w Słowiańszczyźnie, od Łaby po Ural, można wydzielić szereg grup terytorjalnych ośrodków, w których występują z różnem nasileniem jużto wyroby importowane, jużto do nich zbliżone typy, a także zupełnie nowe formy. Wszystkie owe grupy są niby naogół do siebie podobne, a jednak różne, zależnie od posiadanych wzorów, od źródeł importów, od pochodzenia



51. Posąg t. zw. Światowita ze Zbrucza



52. Srebrne ozdoby stroju z Ciechanowa

i zdolności złotnika, od lokalnie przez niego wyprodukowanych form, gustu zamawiającego i wielu innych warunków i okoliczności. Ozdoby stroju (fig. 52) wykonywano ze srebrnych blaszek, drutów, drucików i łańcuszków, kuleczek i dętek przy najszerszem zastosowaniu filigranu, granulacji i plecenia, kucia i lutowania, puncy, tłoczenia, także czasem emalji i niella etc. Jedne grupy zawierają tylko formy geometryczne, inne pomijają je lub wplatają pomiędzy nie motywy figuralne: zwierzęce lub ludzkie postacie, naturalistyczne wzory roślinne lub ich stylizacje. Całość niezwykle misterna i precyzyjna w wykonaniu, bogata we formy niejednokrotnie bardzo szlachetne, wykazuje umiar i smak w zastosowaniu środków zdobniczych. Jest to wypływ sztuki złotniczej, opartej na bardzo starych tradycjach i dobrych wzorach; sztuki, wyszłej ze świetnej szkoły — matki wielu warsztatów i mistrzów, pracujących następnie samodzielnie.

Na obszarze Słowiańszczyzny, zwłaszcza zachodniej, kwitnie także c e r a m i k a, która w zdobnictwie posługuje się przedewszystkiem linją falistą żłobioną, pojedynczą lub też w pasmach dwu-trój- i wielowstęgowych, poziomych, ale i przeplatanych, przypominających wówczas ornamentykę plecionkową, występującą gdzie indziej w metalu lub kutą w kamieniu (np. płaskorzeźba plecionkowa na Wawelu).

# LITERATURA ORJENTACYJNA

## A) PALEOLIT


Breuil, Obermaier, Capitan, Peyrony i in., Peintures et Gravures des cavernes paléolithiques: Altamira 1906, Font de Gaume 1910, Cavernes Cantabriques 1911, La Passiega 1913, La Pileta 1925, Les Combarelles 1924.

Breuil, L'âge des cavernes et roches ornées de France et d'Espagne, Revue Archéologique 1912.

Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas, Berlin 1929.

Luquet, L'Art et la religion des hommes fossiles, Paryż 1926.

Obermaier, Der Mensch der Vorzeit, Berlin 1912.

— Paläolithicum und Steinzeitliche Felskunst in Spanien; Prähistorische Zeitschrift 13—14, Berlin 1932.

— El hombre fósil, Madryt 1925.

Czasopisma:

L'Antropologie (od 1890 r.) i Revue Archéologique, Paryż. IPEK (Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, herausgegeben von H. Kühn).

Reallexikon der Vorgeschichte, zwłaszcza tomy VII (Obermaier: Kunst) i X (Kühn: Primitive Kunst); tamże podana najważniejsza literatura przedmiotu.


## B) MŁODSZA EPOKA KAMIENNA, EPOKI BRONZU I ŻELAZA


Literatura ogólna:

Boroffka G., Scythian Art, Londyn 1928.

— Der Skythische Tierstil (Arch. Anzeiger), Berlin 1926.

Bossert H., Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, t. I i IV, Berlin 1928 i 1930 (artykuły: Bosch-Gimpery, Boroffki, Jennego, Kühna, Matza i Scheltemy).

Childe G., The Danube in Prehistory, Oxford 1929.

Déchelette J., Manuel d'Archéologie préhistorique, Paryż, I—IV, 1903—1914.

Ebert M., Südrussland im Altertum, Bonn i Lipsk 1921.

Hörnes M.-Menghin O., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wiedeń 1925.

Kostrzewski J., Początki kultury ludzkiej (Wielka Historja Powszechna), Warszawa 1931.

Menghin O., Weltgeschichte der Steinzeit, Wiedeń 1930.

Minns E. H., Scythians and Greeks, Cambridge 1913.

Montelius O., Kulturgeschichte Schwedens, Lipsk 1906.

Müller S., Nordische Altertumskunde, Strassburg 1898.

Riegl A. — Zimmermann E. H., Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I—II, Wiedeń 1901 i 1923.

Rostovtzeff M., Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922.

Salin B., Die altgermanische Tierornamentik, Stokholm 1904.

S c h e l t e m a F. A., Die altnordische Kunst, Berlin 1923;
— Der Osebergfund, Augsburg 1929.
S c h u c h a r d t K., Alteuropa, Berlin 1926.
S t r z y g o w s k i J., Altai-Iran und Völkerwanderung, Lipsk 1919.

P o l s k a:

A n t o n i e w i c z Wł., Archeologja Polski, Warszawa 1928.
D e m e t r y k i e w i c z Wł., Figury kamienne t. zw. bab w Azji i Europie i ich stosunek do mitologji Słowian (Sprawozdania P. A. U. nr. 7.), Kraków 1910.
J a k i m o w i c z R., Über die Herkunft der Hacksilberfunde (Congressus Secundus Archaeologorum Balticorum), Ryga 1930.
K o s t r z e w s k i J., Wielkopolska w czasach przedhistorycznych, Poznań 1923.
— Pradzieje ziem Polski (wyd. Wiedza o Polsce), Warszawa 1932.

C z a s o p i s m a:

A c t a A r c h e o l o g i c a, Kopenhaga od r. 1930. Archeologia Hungarica, Budapeszt od r. 1926. Eurasia Septentionalis Antiqua, Helsingfors od r. 1925. IPEK. od r. 1925., Prähistorische Zeitschrift, Berlin od r. 1909.
E b e r t M., R e a l l e x i k o n d e r V o r g e s c h i c h t e t. I—XIV (zwłaszcza artykuły Eberta, Kühna, Scheltemy, Wilkego i in.).
(Zob. także czasopisma, wymienione pod A).

C z a s o p i s m a p o l s k i e:

M a t e r j a ł y a n t r o p o l o g i c z n o - a r c h e o l o g i c z n e i e t n o g r a f i c z n e, P. A. U., Kraków od 1898.
P r z e g l ą d a r c h e o l o g i c z n y, Poznań od 1919.
Ś w i a t o w i t, Warszawa od 1899.
W i a d o m o ś c i a r c h e o l o g i c z n e, Warszawa od 1920.

# SPIS TREŚCI

500,-

DRUKARNIA OSSOLINEUM
LWÓW